que sais-je ?

LE SOLFÈGE

JEAN-PAUL HOLSTEIN

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

Le solfège

JEAN-PAUL HOLSTEIN

Deuxième édition corrigée

12e mille

ISBN 2 13 044431 8

Dépôt légal — 1re édition : 1987
2e édition corrigée : 1993, mai

© Presses Universitaires de France, 1987
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

Au Moyen Age, la musique constituait, avec l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie, ce qu'on appelait le *quadrivium*, c'est-à-dire un cycle d'études des plus nobles, parce que des plus formateurs.

N'était-ce pas, déjà, mettre en évidence la rigueur du langage musical, la logique du système sonore ?

Le mot même de « solfège », traduit de l'italien *solfeggi* et dérivé des notes *sol-fa*, fit son apparition en France, à la fin du XVIII[e] siècle ; il désignait principalement des recueils d'exercices pour chanteurs :

Bouillet n'écrivait-il pas, en 1880, dans le *Dictionnaire des Sciences et des Arts* : « On appelle solfège tout recueil d'exercices, études et airs disposés dans un ordre progressif et destinés à former les élèves au chant, en leur faisant énoncer, avec le ton convenable, les notes d'un air, d'un morceau de musique. »

Michel Brenet renchérissait, en 1926 : « [Le solfège est une] méthode ou un recueil des principes élémentaires de la musique, accompagnés d'exercices gradués de lecture et d'intonation. [Il comprend] des exercices de vocalisations et de pose de voix, des exercices de chant avec ou sans paroles. »

Enfin, l'édition française du *Dictionnaire* de Riemann, peu suspect de complaisance à l'égard de notre pays, ajoutait en 1934 : « [Le solfège est un] exercice vocal destiné à développer chez le musicien la faculté d'appréciation des intervalles ou encore un exercice de lecture musicale. »

De ces trois citations, empruntées au volume précédemment consacré au même sujet — et avec quel bonheur ! — par Marcelle Soulage, il ressort que le solfège est d'abord un exercice *chanté*.

Il semble qu'on l'ait souvent oublié, soit qu'on ait relégué le chant au dernier rang des préoccupations musicales (1), soit qu'on

(1) La carence de l'enseignement général est patente en la matière.

l'ait tant sous-estimé qu'il dût se réduire à des chevrotements approximatifs, sans aucun rapport avec l'étude ou l'expression.

C'est l'honneur de notre temps que d'avoir voulu renouer avec les origines du solfège et son contenu réel, grâce à des méthodes que l'on dit « actives », pour vouloir un solfège vivant c'est-à-dire vécu.

Les problèmes pédagogiques ne datent pas d'aujourd'hui ni même d'hier ; au IV^e^ siècle avant J.-C., Aristoxène de Tarente vilipendait « les maîtres de musique arriérés qui se bornaient à des exercices de notation musicale ou à l'étude de l'aulos ». Montaigne disait déjà : « Mieux vaut une tête bien faite qu'une tête bien pleine », ce qui était insister sur l'aspect méthodologique de l'acquisition des connaissances, à côté de celles-ci et sans leur nuire pour autant.

Incontestablement, l'enseignement du solfège avait pâti d'une certaine routine, en quelques décennies ; il était devenu trop théorique, sans relations évidentes avec la musique du répertoire, celle entendue, celle jouée.

Il fallait le renouveler ; se fondant sur l'exemple de l'enseignement général, où Mme Montessory avait introduit, la première, après la seconde guerre mondiale, l'idée d'une participation réelle des élèves, certains maîtres se sont avisés de transposer, dans la musique.

Les pionniers de cette réactivation avaient été Bartok et Kodaly, au début du siècle, suivis bientôt, dans un ordre plus pédagogique encore, par Dalcroze, Willems, Orff et Martenot, ces deux derniers particulièrement connus en France.

Une réforme officielle émanant de la Direction de la Musique au ministère de la Culture, datant d'une quinzaine d'années et visant à faire de la pratique solfégique le moteur vivant de la *formation musicale,* mettra un terme à cette évolution, évolution prévue par Marcel Landowski qui en avait préparé le terrain (2) : « Les enfants tout petits parlent parfaitement, en ignorant tout de la lecture et de l'écriture ; ils ont appris par l'oreille. Il en est exactement de même, sinon plus encore, pour la musique : il faut chanter, jouer des instruments simples, s'amuser en musique ; en un mot, avoir appris à "aimer" la musique avant d'en apprendre les codes » (3).

Le trépied qui sert de base à l'enseignement du solfège, sous le nom de formation musicale, est désormais le suivant :

— *faire précéder la théorie de la pratique* ou tirer de la pratique, même ignorante provisoirement, les éléments de la théorie ;

(2) Du temps où il exerçait de hautes responsabilités musicales au ministère de la Culture.

(3) Marcel Landowski, *Batailles pour la musique,* Paris, Le Seuil, 1979, p. 61.

— sans cesse, *se référer aux grands noms de la musique* en leur empruntant les exercices que proposent leurs œuvres et qui favorisent la compréhension et l'exécution de celles-ci ;
— *encourager la participation effective des enfants,* soit en excitant leur imagination musicale, soit en leur donnant un rôle actif dans la classe.

Aucune trace, ici, d'un ébranlement quelconque des « codes » ! Pas le moindre blasphème contre le contenu d'un langage, forgé à la peine au long des siècles, avec quel succès ! Aucune remise en question de ce qui fait toujours la gloire de la musique et celle de l'Occident !

Toute réforme de méthode se confond, pour les esprits chagrins, avec une attaque en règle contre le fond, par rancœur ou incapacité.

Le solfège est et demeure ; simplement on n'y aborde plus comme autrefois.

Cela étant dit, le présent ouvrage n'a pas la prétention d'expliciter des méthodes ; ce serait aller contre l'esprit même de ces méthodes que de vouloir le faire. Il se contente d'exposer à tous les mélomanes, scolarisés ou non, amateurs ou professionnels, jeunes et moins jeunes, avec le maximum de précision et en tenant compte des acquisitions récentes, la grammaire musicale universelle, telle que les âges, les hommes, les œuvres l'ont façonnée.

C'est un livre d'information qui satisfera les plus exigeants, tout en attisant les curiosités ; il dresse, au fond, le bilan théorique de plus de cinq siècles d'exercice musical, avec, en toile de fond, le rafraîchissement pédagogique de ces dernières années, illustré par les nouveaux maîtres de la formation musicale et leur guide éminent, Mme Odette Gartenlaub, professeur honoraire du Conservatoire national supérieur de Musique de Paris. D'autres l'attestent à merveille au travers de leurs ouvrages, M. Jean-Clément Jollet (4) par exemple.

S'il ne fallait le lire, on devrait le chanter !

(4) Collection « FM-S » (Formation Musicale-Solfège) aux Editions Billaudot.

CHAPITRE PREMIER

LE SON, LES SONS

Qu'est-ce que le son ? « Ce qui frappe l'ouïe, par l'effet de mouvements vibratoires rythmiques et pendant quelque temps semblables à eux-mêmes, par opposition au bruit, où les mouvements sont confus, de durée et d'intensité inégales », dit Littré.

C'est donc « par opposition au bruit » que se définit le son, grâce à trois qualités *mesurables* : la hauteur, l'intensité, le timbre.

La hauteur est déterminée par le nombre de vibrations en un temps donné (plus ce nombre est grand, plus le son est aigu — plus ce nombre est petit, plus le son est grave).

L'intensité dépend de l'amplitude des vibrations.

Le timbre est cette qualité du son qui le différencie de ceux ayant mêmes hauteur et intensité (les principales composantes, significatives à cet égard, sont les harmoniques — leur nombre et leurs qualités —, la physionomie du son avec ses transitoires d'attaque et d'extinction).

Une dernière qualité, mesurable également, est commune au bruit et au son : la durée.

Comment se mesurent les vibrations, génératrices de sensations auditives ? Essentiellement en fréquences.

Ne sont audibles que les sons dont la fréquence est comprise entre 20 et 20 000 Hertz (1) ; encore

(1) L'Hertz est une vibration double ; c'est la fréquence d'un signal dont la période dure 1 seconde.

sont-ce des limites extrêmes. Le plus souvent, le spectre de l'oreille humaine ne dépasse guère 50 Hz, vers le grave, et 15 000 Hz, vers l'aigu, excepté pour les musiciens chez lesquels l'éducation et l'accoutumance compensent la fatigue ou l'usure (il n'est pas rare qu'ils entendent de 20 à 17 500 Hz, ce qui correspond, dans les deux cas, à des sons déjà difficiles à saisir).

On peut distinguer trois sortes de sons :

— le son pur (2) (un son pur est une vibration acoustique sinusoïdale) ;
— le son complexe (un son complexe est un son non sinusoïdal) ;
— le son périodique (un son périodique est un son issu de vibrations périodiques entretenues).

Le son périodique est décomposable en deux éléments principaux : le son fondamental et ses harmoniques, l'ensemble constituant la série harmonique, d'où son nom de son harmonique (c'est le son musical).

Les moyens modernes ont permis des études très approfondies du son et, de ce point de vue, il faut rendre hommage, en France, à deux personnalités dont la contribution, en la matière, fut capitale à partir des années 50 : Pierre Schaeffer, fondateur du Groupe de Recherche musicale (GRM) à la radio nationale, et Emile Leipp, animateur du Laboratoire d'Acoustique musicale à l'Université de Paris-Jussieu.

Le premier eut l'intuition de l' « objet sonore », être complexe à partir duquel il tenta, avec son équipe, un nouveau solfège résumé dans un important ouvrage, le *Traité des objets musicaux* (3).

Le second, assisté de Michèle Castellengo, s'est efforcé de déterminer avec la plus grande précision scientifique possible le caractère non proprement « scientifique » du son, rebelle en réalité à toute classification uniforme.

(2) Appelé encore « bruit blanc » ou « bruit rose » (= spectre sonore, continu et uniforme, contenant toutes les fréquences ; selon que la représentation de celles-ci est linéaire ou logarithmique, il s'appelle blanc ou rose).

(3) Paris, Le Seuil, 1966.

C'est bien là le point commun de ces deux démarches, à savoir la conclusion qu'on peut définir le son, à un moment donné, mais qu'il échappe à nos approximations dès qu'il se met à vivre réellement, c'est-à-dire à durer.

La différence est que l'un, Schaeffer, s'enfonce en compositeur dans la jungle des sons, espérant trouver un nouveau matériau (ce qui fut fait) mais aussi les règles de l'architecture (ce qui se révéla beaucoup plus difficile), et l'autre, Leipp, en observateur, désireux de dresser la cartographie de l'existence des sons.

Le premier voulait un véritable solfège (il semble que, ces dernières années, le sentiment de l'échec ait prévalu, chez lui, sur celui de la réussite), le second s'avançait en pragmatique, pour poser les bases d'un nouvel ordre sonore, conforme aux réalités.

Pendant ce temps-là, tout imparfait qu'il fût, le solfège traditionnel continuait de permettre le maniement des sons le moins erroné possible, grâce à quoi les compositeurs pouvaient encore écrire et les instrumentistes encore jouer.

CHAPITRE II

LES SIGNES DE NOTATION

I. — La portée

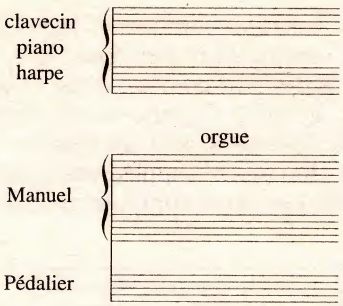
La portée « moderne » comporte 5 lignes et 4 interlignes que l'on compte de bas en haut ; elle comporte également des lignes plus courtes, dites « supplémentaires » parce qu'elles s'ajoutent aux lignes habituelles (1), soit au-dessus, soit au-dessous. Celles-ci sont continues, les lignes supplémentaires sont discontinues (toutes ces lignes sont à intervalles égaux) :

C'est sur la portée que s'écrivent les notes, soit sur les lignes, soit dans les interlignes [on procède de la même manière avec les lignes supplémentaires] ; d'où le nom de « portée » = système de lignes qui « porte » les notes.

Lorsqu'on écrit pour une seule partie (voix ou instrument), on n'utilise qu'une portée ; pour deux, il faudra deux portées et ainsi de suite. Inversement, deux parties occupant la même tessiture seront écrites sur la même portée, à condition d'être monodiques.

(1) On peut théoriquement en ajouter autant que l'on veut, jusqu'à la limite de l'illisible (le nombre maximal raisonnable est 4).

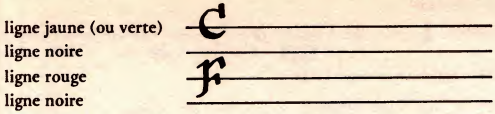
Certains instruments exigent deux et même trois portées : le clavecin parce qu'il peut avoir plusieurs claviers, l'orgue parce qu'il possède un « clavier à pied » ou pédalier en plus de son (ses) clavier(s) de main ou « manuel(s) », le piano parce qu'il est, de tous les instruments, celui qui couvre la plus vaste tessiture, la harpe qui en est très proche et dont le jeu exige, comme celui du piano, de l'orgue et du clavecin, la participation des deux mains. Ils ont tous en commun d'être harmoniques ou polyphoniques :



Le grand avantage de la portée est de fournir à l'interprète comme au compositeur, à l'historien comme au pédagogue une représentation graphique précise et régulière de ce qu'il doit lire ou écrire, faire lire ou faire écrire, ceci dans un espace restreint grâce au jeu des clés, qui permet le déplacement du spectre sonore.

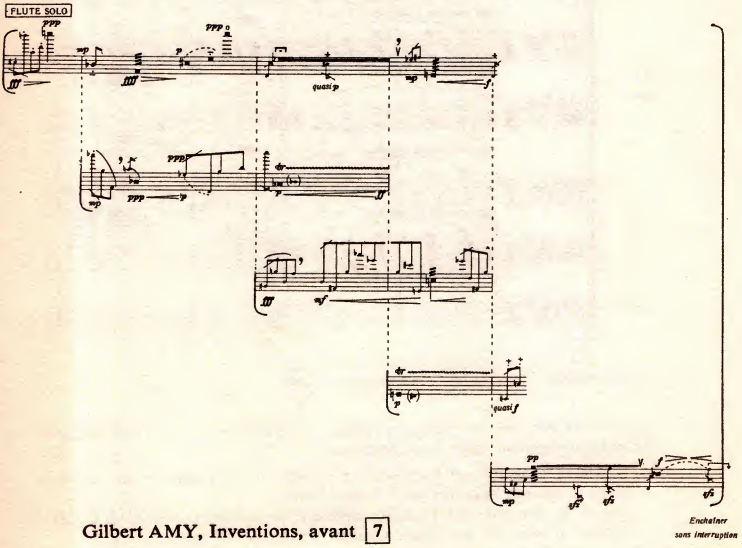
La portée ne s'est pas faite en un jour ; elle a résulté de la superposition au cours des siècles [du X^e^ au XVII^e^] de « lignes-repères », 1 puis rapidement 4, pour les besoins de la polyphonie [c'est la superposition de plusieurs monodies ou mélodies qui a donné naissance à la polyphonie puis à l'harmonie, regard vertical porté sur la polyphonie]. On doit à Gui

d'Arezzo (995-1050), moine bénédictin, d'avoir préconisé l'usage de 4 lignes de couleurs différentes :



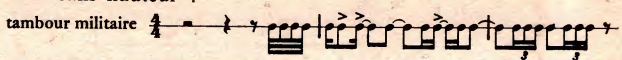
Bien qu'ayant fait la preuve de son efficacité, la portée moderne sera remise en question au XX^e siècle, principalement depuis 1945.

Les compositeurs modernes, en effet, lui feront subir deux sortes de transformation, soit un épaississement par l'accroissement du nombre des lignes supplémentaires [épaississement rendu inutile, grâce aux signes d'octaviation], soit une fragmentation, quand il s'agit de musique d'ensemble, pour mettre en évidence l' (les) instrument(s) ou le(s) groupe(s) qui jouent [cet élément de discontinuité, séduisant pour l'esprit, se révèle à l'œil extrêmement peu pratique, celui-ci ayant l'habitude de projeter, par symétrie, l'ensemble d'une partition avec les portées afférentes à chacun des participants, d'où ce qui voulait être une facilité devient une difficulté supplémentaire] :



Gilbert AMY, Inventions, avant [7]

Les nécessités de l'orchestration moderne ont, par ailleurs, exigé des aménagements ou des simplifications ; c'est ainsi que les instruments à percussion s'écrivent sur une seule ligne, lorsqu'ils sont sans hauteur :



Edgar VARESE Ionisation, mesures 8 à 10

Par contre, les instruments à cordes de même tessiture, habituellement écrits sur une seule portée dans la partition d'orchestre, s'écrivent sur deux portées (ou davantage), quand ils sont divisés (2).

Claude DEBUSSY, Jeux de 29 à 4ème mesure de 29

(2) Cette écriture sur plusieurs portées d'un même groupe d'instruments est particulièrement utile dans deux cas :

— quand la musique est harmonique et riche de ce point de vue (cf. les deux premières mesures de l'exemple cité) ;
— quand le compositeur souhaite différencier nettement les modes d'attaque du son (cf. les deux mesures suivantes du même exemple).

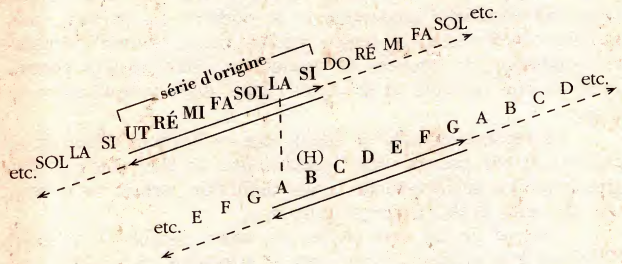
II. — Les notes

1. **Le nom des notes.** — Sept notes sont couramment utilisées, qui s'appellent *ut* (ou *do*), *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*.

A elle seule, cette série de sons ne suffit pas à couvrir l'ensemble du spectre audible ; d'où l'habitude de la transposer, c'est-à-dire de la recommencer à son point de départ, en montant, au-delà de la dernière note *si*, à son point d'arrivée, en descendant, en deçà de la première note *ut*. Et ainsi de suite jusqu'aux limites, supérieures et inférieures, des possibilités vocales et instrumentales.

Quelle que soit la clé, placée en tête de la portée, l'ordre des noms de note ne change pas.

Les Anglo-Saxons utilisent, parallèlement à ce système, un autre mode d'appellation, fondé sur l'alphabet et ses sept premières lettres (une seule différence : le point de départ de la série est la note *la* — hauteur du diapason — et non la note *ut*).



Le *si* est appelé B, lorsqu'il est précédé de l'altération (3) bémol (♭), c'est-à-dire abaissé d'un demi-ton par rapport à la note naturelle, et H, quand il est ramené à l'état naturel par l'altération bécarre (♮),

(3) Cf. Les altérations, p. 26.

c'est-à-dire haussé d'un demi-ton par rapport au *si* ♭ (le H n'est rien d'autre que la transformation graphique du bécarre — ♮ — privé d'une de ses barres horizontales : *si* ♮ = *si* normal ou « carré », par opposition au bémol (♭) de forme arrondie).

Le XX^e^ siècle n'a rien apporté de bien nouveau, concernant le nom des notes, tant que celles-ci ont été utilisées comme telles sur la portée ; c'est plutôt dans la notation elle-même, c'est-à-dire la mise en œuvre des différents signes musicaux pour la définition la plus exacte possible des sons et leur combinaison, qu'il a proposé un certain nombre de révolutions de palais.

Il semble néanmoins qu'on puisse faire deux observations en ce qui concerne l'utilisation des deux principaux systèmes (l'appellation par lettres que nous appellerons « ancienne », l'appellation par syllabes que nous appellerons « moderne », en fonction de l'ordre chronologique d'apparition dans l'histoire musicale de la civilisation occidentale) :

— La première est que l'appellation moderne soit restée l'apanage de la musique savante (classique ou traditionnelle, quel que soit son degré de complexité), et l'appellation ancienne celui de la musique populaire (chansons notamment).

Une raison à cela : la vieille Europe est devenue le fief d'une recherche esthétique fondamentale, à fonds perdus parfois, mais utopiste et réelle en même temps, pendant que le Nouveau Monde, en s'emparant des moyens de production, allait au plus pressé, donc au plus rentable, et se faisait l'agent de la vulgarisation de masse.

— La seconde est que la fidélité des civilisations issues de la civilisation européenne, donc occidentales, qu'elles soient d'origine latine ou anglo-saxonne, a une définition verbale de la hauteur des sons et de l'ordre de ceux-ci.

A l'origine de cet état de choses, une exigence — le souci d'assurer à la production musicale et artistique, en général, une certaine pérennité au-delà de l'instant et par-delà la sensation immédiate —; pour l'expliquer, une constatation — le fait que l'Occident ait, au moins sur le plan musical, largement privilégié la *tradition écrite,* au point d'étouffer et même de faire disparaître, dans certaines provinces de France, le répertoire populaire ancien (dit folklorique), face à l'immense et profonde *tradition orale* du peuple d'Orient, que les compositeurs occidentaux, en la transplantant abusivement (que vaut une tradition orale changée de milieu ?), s'approprient et colorent à leur manière, qui n'est

ni celle de l'improvisation perpétuellement renouvelée (4), ni celle du rite ou de l'incantation, librement et collectivement consentis (5).

L'histoire de la note si. — Ce n'est qu'au XVI[e] siècle, soit cinq siècles après l'apparition des six autres notes, que, par juxtaposition des initiales S.I. (*S*ancte *I*oannes), initiales des deux derniers mots de l'Hymne à saint Jean, fut adopté le nom de la septième note : *si*.

Pourquoi tant de retard ? Etait-ce son absence dans les échelles anciennes (mode pentaphone ou gammes défectives des Celtes, des Africains, des Chinois...) qui avait entraîné son oubli, ou bien la répulsion, presque mythologique et très ancienne, à l'égard de l'intervalle *fa-si* (quarte augmentée) qui avait freiné son émergence ? Il est vrai que Platon, déjà, interdisait le mode lydien (6), échelle contenant l'intervalle *fa-si* « comme ne convenant pas aux honnêtes ».

Quel en était le danger ? La mise en évidence de la relation *fa-si*, soit mélodiquement (par juxtaposition donc), soit harmoniquement (par superposition, par conséquent), provoquait un sentiment étrange, mélange d'incertitude et d'attirance, de tension et de stabilité ; en fait, les lois acoustiques montreront qu'il ne s'agissait là que du phénomène d'attraction-répulsion, bien connu des harmonistes, par lequel les deux notes de la quarte augmentée s'écartent et celles de la quinte diminuée se rapprochent, comme par un effet d'éventail naturel, ouvert ou fermé. Mais cette tension, suivie d'une détente, était à la fois source de plaisir et de douleur, donc suspecte aux yeux et aux oreilles des hommes du Moyen Age, encore tout imprégnés de la conception mystique de l'art qui avait prévalu jusque-là. Comme le dit fort justement Marcelle Soulage, cette relation *fa-si* « ne correspondait pas à leurs conceptions philosophiques, scientifiques et religieuses (7), aussi cet intervalle fut-il dénommé *Diabolus in musica* (8) ».

(4) On sait que les ragas hindous durent fort longtemps, qu'il y en a un pour chaque moment de la journée et qu'ils ne sont jamais pareils, s'ils se ressemblent toujours.

(5) La baisse de la religiosité, en Occident, est, pour une part, responsable de l'abandon de la tradition musicale orale, dans la mesure où celle-ci était liée, pour moitié, au geste liturgique et, pour moitié, à la fête populaire.

(6) Le mode lydien est l'équivalent, dans le système tempéré occidental, du mode d'*ut*.

(7) Les trois étant foncièrement liées.

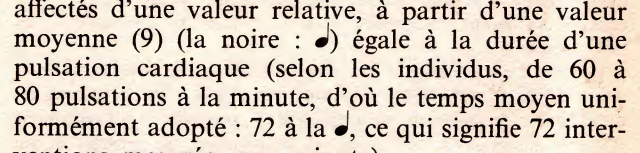
(8) Le diable dans la musique, appellation audacieuse car il est au moins deux exemples de réussite mélodique avec la quarte augmentée, l'un au XIX[e] siècle, l'autre au XX[e], et dans des genres tout différents : la chanson gothique de la *Damnation de Faust* de Berlioz et la chanson de Maria de

Ce n'est que lorsque les lois de l'attraction tonale se révélèrent au grand jour, le mode d'*ut* prenant peu à peu le pas sur les autres modes, que l'intervalle *fa-si* put s'afficher sans crainte d'être banni et la note *si* recevoir ses lettres de noblesse et sa place dans la gamme, une place ô combien importante ! puisque c'est celle de la note sensible.

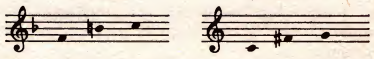
Longtemps encore, néanmoins, et même chez Bach, le *si* continuera d'être altéré en descendant (♭), dans la tonalité de *do*, pour éviter un intervalle qui avait eu, pendant tant de siècles, une si fâcheuse réputation.

2. **Les figures de notes.** — Pour déterminer la *hauteur* et la *durée* des sons, joués ou chantés, il existe des signes, appelés figures de notes ; ces signes sont affectés d'une valeur relative, à partir d'une valeur moyenne (9) (la noire : ♩) égale à la durée d'une pulsation cardiaque (selon les individus, de 60 à 80 pulsations à la minute, d'où le temps moyen uniformément adopté : 72 à la ♩, ce qui signifie 72 interventions mesurées par minute).

Les figures de notes ont leurs parallèles en négatif, les figures de silence :



West Side Story de Leonard Bernstein, qui commencent toutes deux par cet intervalle :



(9) Il est de coutume d'établir le tableau des valeurs, en partant de la valeur la plus longue (la ronde = 𝅝) ; bien que logique, c'est une manière parfaitement anti-naturelle, les durées extrêmes (très longues ou très brèves) n'ayant pas leur correspondant dans la physiologie du corps humain.

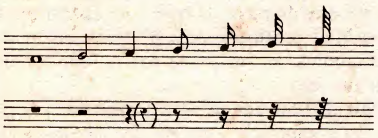
(10) Le double de la note ronde s'appelle *note carrée* (𝅜), le silence correspondant *bâton de deux pauses* (▬). [Ces deux signes sont incontestablement des restes des notations anciennes, notamment en ce qui concerne la note carrée, très proche de la « maxime » : cf. plus loin.]

(11) Croche = crochet.

(12) Le soupir se fait également ainsi : 𝄿 (inversion graphique du demi-soupir : 𝄾).

Noter que :

— les figures de notes (et les figures de silence) se succèdent en rapport binaire, soit par multiplication si l'on part de la plus petite, soit par division si l'on part de la plus grande ;
— chaque figure a une durée égale à la figure de silence correspondante, et inversement ;
— chaque figure de note (ou de silence) précédente vaut le double de la suivante et chaque figure de note (ou de silence) suivante la moitié de la précédente ;
— les figures de notes (et les figures de silence) s'écrivent dans la portée soit indifféremment pour les silences (excepté la pause, placée *sous* la quatrième ligne, et la demi-pause *sur* la troisième ligne), soit sur les lignes ou dans les interlignes, selon la hauteur (donc le nom de la note) pour les notes.



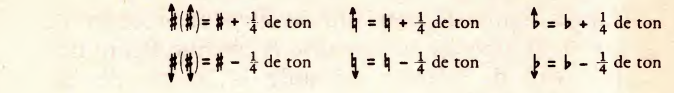
On remarquera la parenté graphique des figures de notes : une tête ronde (blanche ou noire), prolongée par une hampe (vers le haut : 𝅗𝅥 ou vers le bas : 𝅘𝅥) nantie d'un ou de plusieurs crochets [seule la ronde se réduit à une tête].

Celle des figures de silence n'est pas moins frappante : pour cinq d'entre elles un sept (7) (droit ou renversé), nanti d'un ou de plusieurs crochets, pour les deux autres un rectangle noir (hérité à coup sûr de la notation neumatique simple : cf. plus loin).

Il semble que les efforts des créateurs du XX^e^ siècle se soient orientés dans deux directions : l'une vise à rendre à l'interprète une liberté que la notation traditionnelle lui mesurait, l'autre l'enchaîne à une précision diabolique, presque inaccessible.

— *La notation des micro-intervalles* est de cette dernière sorte : elle varie, en réalité, beaucoup d'un compositeur à l'autre (1/16 de ton pour Carillo, 1/3 de ton pour Wyschnegradsky, 1/4 de ton pour Ligeti, Boulez ou Penderecki).

Ce sont les 1/4 de tons qui ont recueilli le plus grand nombre de suffrages, pour des raisons ressortissant sans doute à l'ordre binaire qui avait déjà présidé à l'élaboration de la notation traditionnelle :



D'autres notations existent, moins explicites (dièse réduit à 2 barres au lieu de 4 : ♯, bémol noirci : ♭).

Le *Thrène aux morts d'Hiroshima* de Penderecki fournit un bon panorama des notations nouvelles, concernant non seulement les micro-intervalles mais aussi la manière d'utiliser les instruments (ici à cordes).

— *La notation aléatoire,* comme son nom l'indique, a pour ambition de préciser l'indéterminé, en prévoyant ce qu'elle souhaite imprévisible (c'est une manière de rejoindre l'esprit de la cadence, telle que celle-ci était pratiquée au XIX^e^ siècle selon des schémas universellement connus, ici revigorée par le renouvellement constant des règles du jeu).

C'est dans l'expression des accélérés ( ) et des ralentis ( ) que cette notation s'est révélée la plus précise ; dans celle des œuvres-parcours (sortes de circuits imposés à partir d'éléments musicaux préfabriqués) ou des éléments-parcours (indique que les notes sont à jouer circulairement, dans l'un ou l'autre sens ou dans n'importe quel sens) qu'elle a péché le plus par excès de sophistication.

Les *Archipels* (13) de Boucourechliev sont une bonne introduction à ce type de notation.

Dans les deux cas, il s'agit d'un nouveau solfège avec lequel on doit se familiariser pour appréhender l'œuvre, solfège d'autant plus insaisissable qu'il varie avec chaque auteur et, parfois, avec chaque œuvre.

Si le moteur, commun à beaucoup de compositeurs des trente

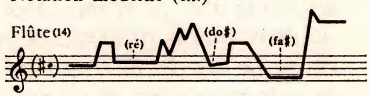
(13) Ed. Leduc.

dernières années, paraît être le rejet de la notation traditionnelle, pour imperfection ou insuffisance notoire, par contre ils ne semblent pas s'être mis d'accord sur la marche à suivre pour la remplacer ; les uns continuent de l'utiliser soit dans un contexte habituel, soit en le pimentant d'éléments nouveaux, les autres, y renonçant quasi totalement, le remplacent par des visions pictographiques, plus proches de la peinture que de la musique.

Il est intéressant de noter, à ce propos, comment les extrêmes savent parfois, et pour notre surprise, se rejoindre : les efforts des musiciens antérieurs au x^e^ siècle avaient consisté à reproduire, aussi fidèlement que possible, les mouvements ascendants et descendants de la musique (uniquement monodique et vocale, il est vrai), ceux des musiciens du xx^e^, à la recherche de nouvelles inflexions, aboutissent à peu près au même résultat visuel, les graphismes devant servir de prétextes, ici, à des stimulations associatives :

Notation ancienne (ex.)

Notation moderne (ex.)



Marius CONSTANT, Pour une flûte et un instrument

Comme le dit fort bien Manfred Kelkel (15), il semble que « les notions d'intérêt optique et de picturalisation » aient pris le pas sur la nécessité du symbole, médiateur entre la pensée et sa réalisation, entre le créateur et ses interprètes ou ses auditeurs. Ne serait-ce pas le signe d'une appropriation de l'oreille par l'œil, d'une impossibilité, en tout cas, à faire triompher le signal sonore face aux agressions et séductions des appels visuels ? Dangereux mirage, où le monde de la musique risque de se dissoudre, à trop vouloir s'évader de lui-même, en compliquant considérablement la tâche de son médiateur privilégié, l'interprète, par un solfège éclaté et mouvant !

(14) Notation anguleuse, ici, mais qui pourrait aussi bien être arrondie, comme dans l'exemple de notation ancienne ; elle reproduit le « trajet mélodique » de la flûte.

La note de départ (*do* ♯) est indiquée ; elle pourrait ne pas l'être, de même qu'après elle la portée pourrait être interrompue, totalement ou partiellement, avec seulement quelques hauteurs-repères.

(15) Cf. Marc Honegger, *Dictionnaire de la musique. Science de la musique (technique, formes, instruments)*, t. II, Paris, Bordas, 1979, p. 672.

III. — Les clés

La portée de 5 lignes (sans lignes supplémentaires) ne permettant l'inscription que de 11 notes (16) (17), soit l'étendue d'une voix normale, on a besoin d'un système de transposition simple, permettant l'inscription d'autres notes dans d'autres tessitures.

C'est ce que permet le jeu des clés.

Qu'est-ce qu'une clé ? Un signe, de forme variable, placé en tête de la portée et portant le nom d'une note *(sol, fa* ou *ut)* ; cette note est un repère fixe dans une tessiture fixe, par rapport auquel se déterminent les autres notes et leurs noms.

Combien y a-t-il de sortes de clé ? Trois, qui portent les noms d'*ut*, *fa* et *sol*. Elles sont, en général, suivies de deux points (oubliés, de nos jours, en ce qui concerne la clé de *sol*), qui encadrent la ligne portant la note-repère (*ut*, *fa* ou *sol*).

Combien y a-t-il de clés ? 6 usitées (la clé de *sol* 2e ligne (18), la clé de *fa* 4e ligne, les clés d'*ut* 1re ligne, 2e ligne, 3e ligne et 4e ligne) plus 2, exceptionnellement employées pour la transposition (la clé de *sol* 1re ligne et la clé de *fa* 3e ligne).

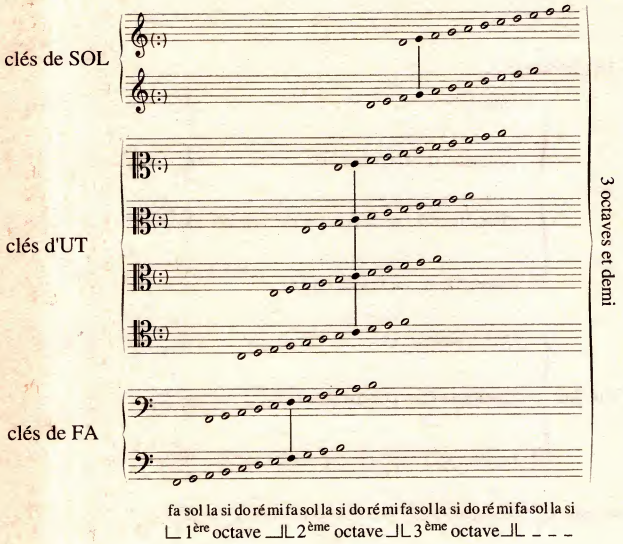
Schématiquement, l'on peut dire que chaque type de clé est affecté à un registre particulier ; *l'aigu* pour les clés de *sol*, le *grave* pour les clés de *fa*, le *médium* pour les clés d'*ut* (le nombre de clés, dans chaque catégorie, affine au mieux cette répartition des registres vocaux et instrumentaux).

(16) Cf. l'échelle à 10 lignes ou *scala decemlinealis*, censée correspondre entièrement à l'ambitus des voix humaines (masculine et féminine) ; c'était, en fait, une portée double (2 × 5 lignes) sans discontinuité.

(17) 11 notes, si l'on compte les 2 notes écrites au-dessous et au-dessus de la portée.

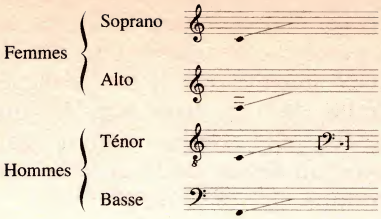
(18) C'est sur la ligne indiquée après la clé que se trouve placée la note-repère.

L'énorme avantage des clés est de pouvoir passer, avec la plus grande facilité, d'un registre à l'autre, sans être obligé d'ajouter trop de lignes supplémentaires à la portée ; c'est même l'un des moyens les plus astucieux imaginés par le musicien pour se priver, à la limite, de toute ligne supplémentaire (pour l'extrême grave ou l'extrême aigu il suffit d'écrire au-dessous ou au-dessus de la note le signe d'octaviation approprié : 8^{b}...assa ou 8^{a}...lta).


clés de SOL
clés d'UT
clés de FA
3 octaves et demi
fa sol la si do ré mi fa sol la si do ré mi fa sol la si do ré mi fa sol la si
1ère octave
2ème octave
3ème octave

A chaque voix, à chaque instrument est affecté une clé, correspondant exactement à sa tessiture et à ses possibilités (entre parenthèses, la clé secondaire de transposition, celle dans laquelle il faut lire pour que le son entendu soit identique au son lu ; ceci ne vaut que pour les instruments qui ne sont pas accordés en *ut*) :

Chœur



Orchestre

Bois
Flûte (Fl.)
Hautbois (Hb.) ou Oboe (Ob.)
Clarinette (Cl.) ou Klarinette (Kl.) en Si ♭
Basson (Bsn.) ou Fagot (Fg.)
Cuivres
Cor ou Horn en Fa
Trompette (Trp.) ou Tromba (Trb.)
Trombone (Trb.) ou Posaune (Pos.)
Percussion
Timbales (Timb.) ou Timpani (Timp.)
Cordes
Violon (V.) ou Violino (Vl.)
Alto (A.) ou Viola (Vla.)
Violoncelle (Vlc.) ou Cello (Vlc.)
Contrebasse (Cb.) ou Kontrabass (Kb.)

Comme pour les noms de note, le XX^e siècle n'a rien apporté de nouveau ; c'est sans doute que le système, inventé par nos prédécesseurs, perfectionné par leurs successeurs, présentait de tels avantages, quant à la précision de lecture et la simplicité d'utilisation, qu'un autre eût été périmé d'avance.

Dès lors qu'on voulut abandonner les clés, on dut recourir au graphique et substituer, par là même, une relativité à des certitudes, l'inexactitude de la subjectivité à partir d'une imagination visuelle, délibérée et peut-être nécessaire à l'évolution de la musique, à l'objectivité de l'information clairement définie.

Il est vrai que les clés étaient et demeurent liées à une conception de l'échelle sonore procédant par degrés, équidistants dans le système tempéré (les demi-tons), comme un escalier s'échafaude par les marches ; c'est une manière de discontinu ou de fragmentation rationnelle (fondée néanmoins sur des lois acoustiques) qui semble mal se marier avec les aspirations au continu et à l'étal (ce qu'on appelle le total chromatique, comprimé en clusters (19), c'est-à-dire présenté en nappe épaisse où tous les degrés de l'escalier sonore sont superposés) des compositeurs du XX^e siècle. Ceux-ci souhaitent, pour certains d'entre eux, remplacer le discours mélodique par des mouvances harmoniques, tels Ligeti, et les réussites ne manquent pas en la matière. D'autres répugnent à la fixité de la hauteur et spéculent sur le glissando. Il est notable de remarquer que, même dans les deux cas, les clés ont été bien utiles à nos compositeurs pour fixer dans l'espace les limites des nappes harmoniques, dans le temps celles des fluctuances mélodiques. Ou bien alors, quand ils ont renoncé aux clés, c'était parce qu'ils renonçaient en même temps à la portée et aux notes, les trois se révélant indissociables et constituant les piliers d'un système de notation qui semble avoir encore de beaux jours à vivre.

Deux écoles se sont affrontées, en réalité, celle des sérialistes purs poussant jusqu'à l'extrême le parti à tirer de la notation traditionnelle (20) (sans les clés, les grands sauts de registre de la musique sérielle, qui sont une de ses composantes fondamentales, n'auraient jamais été possibles) et celle des lyriques, des aventuriers de la musique, des explorateurs du monde sonore, obligés

(19) *Cluster* (ou *pack*), en anglais, signifie : paquet.

(20) A la limite, on pourrait penser que le système schoenbergien (du nom d'Arnold Schoenberg, inventeur du système sériel, au début du XX^e siècle) ne serait pas né sans la haute technicité du système de notation traditionnel qui autorisait tous les détails, toutes les maniaqueries même, et qu'il est davantage une approbation de ce système qu'une démarche nouvelle : « Des répercussions de l'écriture sur le contenu ! ». On avait assisté au même phénomène dans les dernières années de la polyphonie aux XVI^e et XVII^e siècles, quand celle-ci outrepassait ses droits, pour devenir coquetterie d'écriture plus que satisfaction d'oreille.

d'inventer de nouveaux solfèges pour des musiques nouvelles et de se priver globalement, par conséquent, du triptyque portée-notes-clés sur lequel se fondait et se fonde encore l'ancien.

On assiste ainsi, dans un cas, à une exaspération du solfège ancien (la difficulté de lecture et d'exécution de la musique sérielle le prouve), dans l'autre, à son abandon presque total (d'où la nécessité fréquente, pour les interprètes, de s'y référer à nouveau, en traçant des portées artificielles sur lesquelles réapparaissent notes et clés).

La partie la plus ingénieuse de la notation traditionnelle est assurément ce jeu de clés (le plus indispensable des trois éléments : on peut, à la rigueur, abandonner une partie de la portée — le chant grégorien ne s'est pas mal accommodé de la portée à 4 lignes —, une partie des hauteurs — certains glissandi n'ont jamais nui à la musique de Liszt ou de Debussy —; par contre, que peut-on faire d'une portée sans clé et de notes sans repère?). Son étude est aussi l'une des premières nécessités de la pédagogie.

IV. — **Les altérations**

Une altération, comme son nom l'indique, est une modification de la note, mais quant à sa hauteur seulement ; en réalité, ce que l'on désigne aujourd'hui par le mot altération est le signe annonçant l'effet et la manière de la produire, avant même l'effet produit (21) (avant, aux deux sens du mot, puisque la signification retenue est celle du symbole et non de ce qu'il représente et que la place du signe est antérieure à celle de la note).

Il existe deux sortes d'altérations (le dièse : ♯ et le bémol : ♭) plus une « corrective » des deux autres (le bécarre : ♮). [Il est notable de remarquer la parenté graphique du dièse et du bécarre, fondés sur la perpendicularité, le bémol se rattachant à la famille circulaire.]

Placées en tête de la portée, après la clé et avant l'indication de mesure, elles constituent l'*armure* (ou

(21) Il arrive souvent que le symbole empiète sur la réalité, le signe sur le phénomène, dans le vocabulaire ou dans la représentation graphique ; ainsi les clés, dont la signification demeura, malgré la transformation décorative de la lettre, qui aurait pu en perdre le sens.

armature) de la tonalité (22) (elles sont alors fixes et valables durant toute la partition).

Intervenant en cours de musique et de manière imprévue, à l'état isolé ou non, elles s'appellent des *accidents* (23) et n'affectent que pendant un court instant la note qu'elles sont censées modifier (leur effet est alors limité à la mesure).

Pour être bien comprises, elles doivent chevaucher la ligne ou remplir l'interligne, sur laquelle ou dans lequel se trouve la note (toute négligence, de ce point de vue, entraîne des confusions préjudiciables à la lecture ou à l'exécution de la musique).

La signification du dièse (♯) est *ascendante*, la note qu'il précède devant s'élever d'un demi-ton.

La signification du bémol (♭) est *descendante*, la note qu'il précède devant s'abaisser d'un demi-ton.

Le bécarre (♮), ascendant après le bémol, descendant après le dièse, annule l'effet des deux précédentes altérations et ramène la note concernée à sa hauteur initiale :

Il est parfois nécessaire, pour les besoins d'une tonalité (24), d'altérer deux fois de suite certaines notes, soit en montant, soit en descendant ; dans le

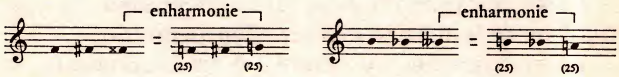
(22) On les groupe selon l'ordre des dièses et des bémols : ce sont les altérations *constitutives*.

(23) Elles ne sont jamais réunies, de manière logique, et s'appellent altérations *passagères* (ou accidentelles).

(24) C'est à la suite de l'instauration du système tempéré et de la division de l'octave en 12 demi-tons égaux, au XVIII[e] siècle, que chaque degré chromatique put devenir, à son tour, le point de départ d'une nouvelle échelle ou gamme, d'où la nécessité d'altérations exceptionnelles pour des tonalités exceptionnelles (*la* ♯ mineur ou *fa* ♭ majeur, par ex.).

premier cas, l'altération utilisée s'appelle *double dièse* et s'écrit ainsi : ×, dans le second, elle s'appelle *double bémol* et son graphisme, plus évident, est le suivant : 𝄫.

Il s'ensuit fatalement des doublons ou redites de hauteurs, ce qu'on appelle en sémantique des synonymies ; ainsi, du fait de la division du ton en deux demi-tons égaux et de l'impossibilité de fait d'introduire plus d'un degré différent entre deux notes voisines d'un ton, la note doublement altérée devient synonyme de la note située immédiatement au-dessus ou au-dessous : c'est l'*enharmonie*.



Les doubles dièses et doubles bémols répondent aux mêmes règles que les altérations simples, quant à la place dans la portée et la durée de leur effet, à cette restriction près qu'ils sont rarement constitutifs (appartenant à une armature) sauf en *sol* ♯ majeur (*fa* × obligatoire) et en *fa* ♭ majeur (*si* 𝄫 obligatoire), par exemple, et davantage accidentels donc exceptionnels (26).

[Il existe une autre forme de double altération, souvent pratiquée dans la musique romantique pour plus de clarté : le dièse-bécarre accolés (♯♮) en venant du double dièse et pour revenir à la note naturelle — le bémol-bécarre (♭♮) pour la même raison mais inverse.]

L'altération est un signe capital de la musique, car c'est elle qui permet le chromatisme et les modulations, donc les changements de couleurs harmoniques ; c'est elle également — l'histoire de la langue

(25) Le bécarre est conseillé mais non indispensable, quand il y a incertitude.

(26) Il est souvent plus intéressant, parce que plus raisonnable, d'écrire enharmoniquement.

musicale le montre — qui a permis l'établissement du système tonal et son maintien, malgré des attaques sévères, venues soit de l'intérieur (excès de chromatisme), soit de l'extérieur (retour au diatonisme).

Les tentatives d'invention de nouvelles altérations, au XX^e siècle, semblèrent vouées à l'échec (un seul signe vit le jour : remplaçant le ♯ et le ♭ et désignant, par exemple, d'un seul coup d'œil *do* ♯ et *ré* ♭ ; ce signe fut principalement utilisé par Nicolas Obouhow).

On se contenta, avec plus ou moins de bonheur, de modifier les altérations existantes pour leur faire signifier des divisions plus petites (micro-intervalles) ; c'était, d'une certaine manière, revenir à l'Antiquité grecque, à cette différence que la musique concernée était monodique et qu'elle est, aujourd'hui, polyphonique.

Comment d'ailleurs renoncer aux altérations, qui sont si bien accordées au système tempéré et à ses conséquences comme aux écoles purement chromatiques ? Ce serait abdiquer et la gamme et la série (27).

C'est là où l'on voit que, dans un système de notation, tout se tient, aucun des éléments le composant n'étant dissociable des autres (ce que nous avions déjà constaté, avec la portée, les notes et les clés) ; ou bien alors il faudrait abandonner toute une musique, représentative d'une civilisation. Ce serait une démarche suicidaire, que d'aucuns sont tentés d'adopter, tant que demeure la société qu'ils représentent et contre laquelle ils se dressent.

Les altérations ont le mérite d'être le complément nécessaire d'un code bien établi, complément grâce auquel d'infinies nuances peuvent être exprimées et une véritable pédagogie maintenue et développée.

V. — **Autres signes**

Les signes exceptionnels de notation (dits encore signes secondaires) concernent tous la durée, qu'ils la modifient dans sa globalité ou dans sa fragmentation ; on peut les ranger en deux catégories :

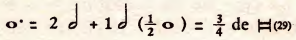
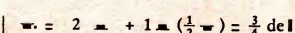
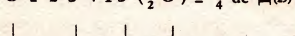
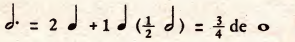
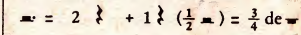
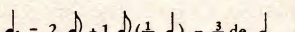
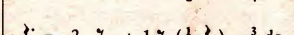
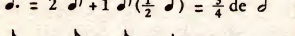
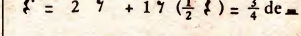
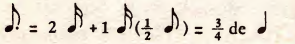
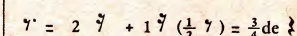
— ceux qui allongent la figure de note, en lui ajoutant soit une proportion toujours équivalente (le point), soit une durée variable (la liaison) ;

(27) Ordre des 12 notes chromatiques, dans le système décaphonique inventé par Schoenberg.

— ceux qui divisent la figure de note autrement que de manière binaire soit en groupes réguliers (triolet-septolet), soit en valeurs irrationnelles (quintolet-septolet, etc.).

1. **Les signes d'allongement.**

— *Le point.* — C'est le plus connu ; il ajoute à la figure de note la moitié de sa valeur et se place derrière elle (toujours dans un interligne, quelle que soit la note). Ainsi modifiée, elle se voit ajouter l'adjectif « pointée » (28) qui indique qu'elle dure une fois et demie sa valeur courante ; inversement, elle équivaut aux trois quarts de la durée immédiatement supérieure.

Figures de note	Figures de silence
 (29)	 (30)
	
	
	
	
	

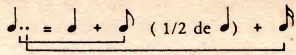
Il existe un double point (comme le double dièse ou le double bémol), mais dont la signification, contrairement à celle des altérations doubles, suit

(28) Ne pas confondre la valeur « pointée » avec la valeur « piquée » ; dans ce dernier cas, c'est un point également qui est ajouté mais au-dessus ou au-dessous de la tête de la note, à l'opposé de la hampe ou du crochet et non à côté.

(29) Note carrée.

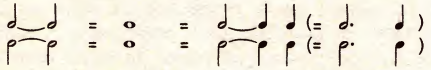
(30) Bâton de deux pauses.

une progression géométrique (par quotient) et non arithmétique (par différence) :



D'où le deuxième point vaut le quart de la durée initiale et la valeur ainsi modifiée les sept huitièmes de la suivante (ici la).

— *La liaison.* — Elle explicite cette union de deux valeurs, que symbolise, de manière plus rapide, le point (on peut dire que la lecture de la liaison est au premier degré, celle du point au second ; dans un cas, l'évidence est donnée par le dessin, dans l'autre, il faut décrypter un symbole, lui-même transformation d'une évidence au cours des âges). Elle se traduit par une courbe rejoignant la tête des deux notes concernées (cette courbe se place au-dessus, si les hampes sont orientées vers le bas, au-dessous, si elles le sont vers le haut). Contrairement au point dont la durée est strictement mesurée, la liaison est indifférente au type de valeurs qu'elle réunit (il est d'usage d'enchaîner soit des valeurs égales, soit une valeur longue ou semi-longue à des valeurs plus brèves ; la musique moderne a bouleversé ces habitudes, par la pratique assidue de la syncope — venue du jazz notamment — et qui relie des valeurs brèves à des valeurs plus longues) :



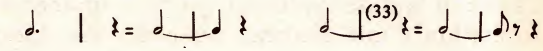
On voit, par cet exemple, que la liaison peut s'appliquer à des valeurs pointées ou non pointées indifféremment et qu'elle est indispensable pour écrire des durées qu'aucun signe connu ne représente (31).

Les notes ainsi traitées sont dites « liées ».

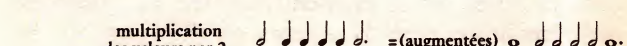
(31) On peut lier autant de sons que l'on veut, à condition qu'il s'agisse du même ; c'est ce qui fait toute la différence entre la liaison de durée qui relie deux notes de *même* nom et la liaison d'expression qui relie deux notes de nom *différent*.

L'époque contemporaine a fait parfois des usages inhabituels de ces deux signes, retournant à l'écriture du point, telle qu'elle était pratiquée autrefois (étendant l'utilisation de la valeur pointée à tous les moments de la musique, quel qu'en soit le découpage métrique, alors qu'en principe elle devait se limiter à la mesure) ou prolongeant la liaison vers une note fictive, censée être la résonance de la note réelle (c'est une manière adroite de noter l'écho et d'astreindre les interprètes à ne pas couper sèchement la valeur qu'ils viennent de jouer (32).

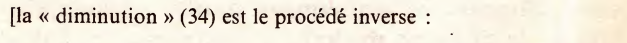
La raison en est la recherche d'une plus grande simplicité d'écriture ou d'exactitude d'interprétation (la pratique prouve qu'il est dangereux de perturber des réflexes longuement acquis et que la simplicité et l'exactitude sont souvent mieux servies par la docilité au code universel que par une transformation provisoire et limitée de celui-ci).



Messiaen fera de l'ajout du point l'un de ses procédés favoris de traitement de la mélodie ; on sait que Bach et les classiques avaient souvent usé de l' « augmentation » (34), qui consiste en la multiplication de chaque valeur par 2 :



[la « diminution » (34) est le procédé inverse :



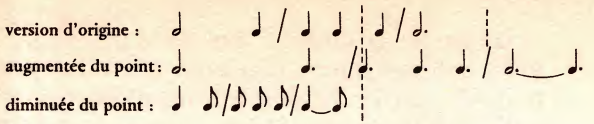
Il enrichira ce procédé de la faculté d'addition à la valeur initiale de n'importe quelle proportion de cette valeur et, plus particulièrement, de la moitié par le point (sorte de multiplication mâtinée de division), parce que celui-ci introduit, dans la mélodie, une part ternaire (la valeur — deux demies — plus une = trois

(32) On peut interpréter la chose diversement selon que l'on croit que le compositeur a consigné l'effet réel (ce qui est vrai des musiques jouées dans certains monuments, les églises en particulier) ou désiré qu'on recrée cet effet artificiellement, dans une acoustique sèche. De toute façon, la valeur écrite en sera prolongée d'une durée brève et non écrite.

(33) On traduit parfois par LV (laisser vibrer).

(34) Cf. Marcel Bitsch et Jean Bonfils, *La fugue*, chap. I[er] : « Le contrepoint », Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 1849, 1981 (épuisé), p. 17 et 20, nouvelle édition à paraître aux Editions Combre, 1993.

demies) face à la part binaire initiale et interdit toute symétrie, d'où le nom de « valeur ajoutée » :



Un bon exemple de l'utilisation du point et du double point est donné par la dernière pièce du *Livre d'orgue* (35) de Messiaen, intitulée *Soixante-quatre durées* et allant de la triple croche à la note carrée et *vice versa*.

De la liaison — argument de résonance, mais aussi nécessité figurative, quand tous les doigts d'une même main ne peuvent tenir ou jouer simultanément les sons que l'on doit entendre ensemble — on trouvera une brillante illustration dans la deuxième pièce de *Mana* (36) de Jolivet — « L'oiseau » ; il est vrai qu'il s'agit d'une œuvre pour piano et que les liaisons sont, en l'occurrence, le renfort visuel de la pédale forte (TC : *tre corde*). Elles concourent, en tout cas, à la féerie de l'œuvre par une suspension appuyée du temps : ici, l'incertitude rejoint le fantastique (37).

André JOLIVET, Mana, N.II – L'oiseau, pièce pour piano, début.

2. **Les signes de division.** — On peut en distinguer deux sortes : ceux qui divisent en trois les valeurs binaires et en deux les valeurs ternaires, et ceux qui divisent en un nombre impair autre les valeurs binaires et en un nombre pair autre les valeurs ternaires.

— *Le triolet (sextolet) et son contraire, le duolet (quartolet).* — Le triolet et le duolet appartiennent

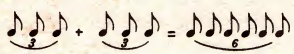
(35) Paris, Leduc, 1951.
(36) Paris, Costallat, 1946, distribution par le SEDIM.
(37) C'est en cela que le scientifique est, parfois, le contraire du poétique.

à la première sorte. On les définit de la manière suivante :

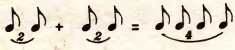
— le triolet est la division ternaire d'une figure de note, habituellement divisée en 2 parties égales ;
— le duolet est la division binaire d'une figure de note, habituellement divisée en 3 parties égales.

On les matérialise par le chiffre approprié (3 ou 2) placé au-dessus ou au-dessous du groupe de notes concerné, qu'on réunit par une liaison.

Le sextolet est un double triolet :



le quartolet un double duolet :



comme dans les signes simples, les valeurs sont égales entre elles.

— *Les quintolet, septolet... et groupes irréguliers.* — Des divisions irrégulières des figures de note (irrégulières par opposition aux deux précédentes, puisque non réductibles à 2 ou 3) peuvent se rencontrer dans la musique ; elles sont tantôt impaires dans les musiques à division binaire, tantôt paires dans celles à division ternaire. On les reconnaît aux chiffres placés au-dessus ou au-dessous des groupes de notes concernés, réunis également par une liaison :

[On utilise, pour ces groupes, la figure de note la plus proche de celle utilisée dans le groupe pair (ou impair) le plus voisin.]

Il va de soi que ces divisions irrégulières n'ont pu apparaître qu'à une époque relativement récente, accompagnant la sophistication du langage et le perfectionnement de la technicité.

Depuis deux siècles, néanmoins, cette sophistication a revêtu deux aspects : celui d'une extrême liberté, héritée du bel canto (donc de la grande tradition méditerranéenne et orientale, en remontant encore dans le temps, de la vocalise comme incantation mystique (38) et, par ailleurs, celui d'une rigueur presque maniaque, soucieuse de noter l'impalpable, de fixer l'éternellement fugitif ou le microscopique.

Le premier aspect sera plutôt celui de la musique de Chopin, le second celui de la musique de Messiaen (Messiaen qui sait ce qu'il doit à Chopin, sur ce plan, et n'hésite pas à le dire).

Dans les deux cas, il s'agit d'une démarche *baroque* où le goût du décoratif frôle l'intellectualisme et séduit sans faille jusqu'à la nausée parfois (39) (à la grande époque de la polyphonie, cette attirance vers l'expression flamboyante avait joué son rôle ; mais, faute de disposer de la technique permettant de charger les lignes en ornements, c'est dans la superposition de celles-ci et dans leur nombre que s'était manifesté ce goût).

[En ce qui concerne Chopin et Messiaen, ce goût des valeurs irrationnelles procède incontestablement du désir *d'exalter la voix*, selon des appétits variés, sensuel chez l'un, mystique chez l'autre, humain ou animal (penser au titre *Romance* d'où est tiré l'exemple de Chopin : n'est-ce pas d'abord une forme vocale ? Penser aussi à la fabuleuse mémoire ornithologique de Messiaen), expression d'une âme et d'une religion de soi ici, d'un panthéisme haut en couleur là. Tout ceci grâce à cette transmutation presque magique, que permettent les instruments modernes et leurs exécutants ; il ne fait aucun doute que le suremploi des valeurs irrationnelles, dans la musique d'aujourd'hui, leur est imputable.]

(38) Cf. le chant du muezzin, dans la religion islamique.

(39) Le chant grégorien avait pratiqué cette excessive vocalisation du groupe mélodique mais toujours dans un but de compréhension liturgique et d'exaltation mystique comme sur la syllabe « Glo- » de Gloria ou la finale « -ïa » d'Alleluïa.

Frédéric CHOPIN, Concerto N.I pour piano et orchestre, IIe mouvement (Romance), mes. 63 à 71.

Olivier MESSIAEN, Livre d'orgue, "Les mains de l'abîme"

CHAPITRE III

LE LANGAGE MUSICAL

C'est l'adroite combinaison des signes de notation, précédemment étudiés, qui constitue le langage musical : sur la portée qu'on a tracée, on écrit des notes, auxquelles une clé donne leurs noms et dont on peut modifier la hauteur grâce aux altérations, la durée grâce au point ou à la liaison ; on peut également diviser chaque valeur régulièrement (c'est-à-dire par 2 ou 3, qui sont les chiffres premiers de toute division, et leurs multiples) ou irrégulièrement (c'est-à-dire par 5, 7, 11, 13, 14, 15, 17, 19, etc., chiffres qui ne sont pas compris dans les précédents).

L'art du compositeur est de manier ces éléments en pensée, celui de l'interprète de les traduire en gestes ; grâce au code ainsi établi depuis des siècles, ils peuvent se comprendre de leur vivant et par-delà la mort, le premier laissant un témoin abstrait de son univers sonore, que le second concrétise, en l'interprétant (à tous les sens du mot « interpréter » : rendre sensé et sensible).

Mais il faut un ordre à ces éléments, un ordre à trois dimensions qui organise le temps, puisque la musique est, par essence, un art du temps ; ces trois dimensions sont l'horizontalité et la verticalité (qu'on pourrait comparer à la longueur et à la largeur, dans l'espace), soit la mélodie et l'harmonie, d'un côté, et, de l'autre, la mesure, expression simultanée de

la fragmentation rationnelle du temps et de sa représentation graphique.

La mesure donne à la musique son volume, puisque c'est elle qui lui permet de s'inscrire dans une certaine durée (1), la mélodie et l'harmonie définissent les normes de sa surface (pour employer un langage photographique, on peut dire que la première correspond à la profondeur de champ, les deux autres aux différents réglages — netteté, luminosité — qui font le bon cliché).

I. — La mesure

1. **Les signes de mesure.** — Ils sont au nombre de deux, les barres de mesure (simples ou doubles) qui limitent, sur la portée, l'espace correspondant à une certaine durée et le chiffrage des mesures, placé une fois pour toutes en tête de la portée après l'armure (ou armature).

Les barres de mesure sont une simple matérialisation du temps, le chiffrage est un symbole arithmétique définissant très exactement le temps de musique, compris entre elles (à condition qu'elles soient voisines) ; les premières dessinent le contenant, le second précise le contenu.

— *Les barres de mesure.* — Elles divisent la portée en parties égales (2) et se placent verticalement par

(1) Comme pour la mesure et les mesures (cf. plus loin), il ne faut pas confondre la durée — volume global où s'inscrit le temps d'une œuvre — et les durées, qui sont les multiples « itérations » (cf. le chant grégorien), c'est-à-dire interventions ou informations, dont est faite l'écriture musicale. L'école pointilliste, en peinture, est un bon exemple : de près le tableau n'est fait que d'une multitude de points, de loin il se reconstitue dans son entier.

(2) Il s'agit d'une division du temps, non de l'espace ; ainsi, une mesure (espace compris entre deux barres) peut être de même durée que la précédente ou la suivante mais occuper davantage d'espace, parce qu'elle contiendra davantage de notes (ou inversement).

rapport aux lignes de la portée, sans sortir de celle-ci (elles sont par conséquent perpendiculaires à la portée). Les notes s'écrivent entre elles, avant ou après, jamais dessus (3). Il est peu recommandé de couper une mesure en deux (première moitié à la fin d'une ligne, deuxième moitié au début de l'autre), en reportant la barre de mesure de fin de ligne au début de la suivante (4) :

La symétrie de l'espace s'accompagne nécessairement de l'égalité du temps (c'est elle qui la détermine) : la somme des valeurs (figures de note ou de silence) comprises entre deux barres de mesure doit être *égale* pour toutes les mesures d'un même morceau de musique (pour un même chiffrage : cf. plus loin).

Le nombre de valeurs suceptible d'être inscrit dans une mesure n'est pas limité, du moment que cette règle est respectée (il peut aller de 1 au nombre maximal autorisé avec la valeur la plus brève : en général la 𝅘𝅥𝅯 ou le 𝄿).

La barre de mesure *simple* se compose d'une seule barre verticale (elle se place en cours de morceau).

La barre de mesure *double* se compose de deux

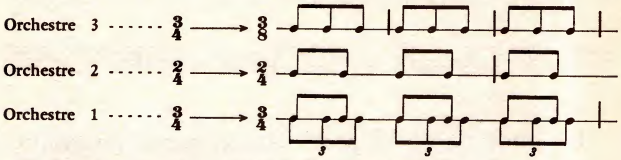
(3) On verra, plus loin, que cela s'est fait à une certaine époque, pour les valeurs qui chevauchaient deux mesures.

(4) On le rencontre quand la mesure choisie est une mesure longue ou le tempo lent, autorisant ainsi une grande quantité de valeurs brèves : les cadences de concerto, les œuvres de soliste où une certaine liberté est permise en contiennent de nombreux exemples, aux XIXe et XXe siècles (les partitions de poche, parce que petites, également).

barres verticales (5) (elle se place au début et à la fin d'un morceau (6)).

Sur le plan de la division et du contenu des mesures, la signification de la double barre est rigoureusement identique à celle de la barre simple.

La musique récente a renoué avec certaines habitudes d'autrefois, soit en renonçant purement et simplement à la barre de mesure, dans les fragments de musique aléatoire, où la liberté rejoint le hasard (7), soit en superposant des mesures différentes (cf. plus loin), donc des espaces différents (ce que Mozart avait déjà fait) :



W.-A. MOZART, Don Giovanni (final du 1er acte, après la scène XI)

Il est à noter que, dans la superposition d'une mesure à 2 et à 3 (ce qui est le cas le plus fréquent), les barres de mesure coïncident à nouveau toutes les deux mesures ; il en résulte une relative facilité de lecture et d'exécution, d'où l'abondance des exemples. C'est aussi, pour l'auditeur, la polyrythmie la plus facile à suivre, parce que élémentaire (8).

— *Le chiffrage des mesures.* — Il se compose de deux chiffres dits *indicateurs*, superposés l'un à l'autre comme dans une fraction (mais sans la barre horizon-

(5) En principe de même grosseur ; dans certaines éditions, la barre extérieure est plus épaisse que la barre intérieure, sans aucune incidence sur la signification.

(6) On la rencontre en cours de morceau, aux changements d'armure ou de mesure et pour toute circonstance exceptionnelle justifiant une nette différenciation visuelle (changement de transposition pour une clarinette ou un cor, par ex. : voir, dans le glossaire, « transpositeur(s) » - instrument(s)).

(7) Il s'agit d'une musique où les éléments sont donnés, en général avec précision, par le compositeur et mélangés librement par l'interprète ; quand il y a plusieurs interprètes, deux hasards s'interpénètrent, celui résultant de la libre volonté de chacun d'eux et l'autre du choc de ces volontés et de leurs effets.

(8) Aux deux sens du mot : la plus simple d'écriture et la première en importance, du point de vue du sentiment rythmique.

tale (9)) et placés en tête de la portée, après l'armure. Dans le cas d'un changement de mesure, en cours de morceau, on écrit les deux nouveaux chiffres après une double barre de mesure : cf. précédemment.

Le chiffre du haut, dit *numérateur*, indique la quantité de valeurs contenue dans une mesure.

Le chiffre du bas, dit *dénominateur*, indique la qualité de ces valeurs, par rapport à une valeur-référence, la ronde, affectée du chiffre 1.

On énonce le chiffrage des mesures en commençant par le chiffre du haut ; ainsi $\frac{2}{4}$ se dit « deux-quatre ».

Le chiffre du haut est toujours 2 ou 3 ou l'un de leurs multiples (4 ou 6, 9 ou 12), sauf en ce qui concerne les mesures exceptionnelles à 5 (ou 7) qui ne sont, en réalité, que l'addition de 2 (ou 4) et 3.

Le chiffre du bas peut être 1 (l'entier de la valeur : une ronde), 2 (le demi de celle-ci : une blanche), 4 (son quart : la noire), 8 (le huitième : une croche), 16 (le seizième : une double croche) ou 32 (le trente-deuxième : une triple croche).

Le chiffre du haut marque les temps, c'est-à-dire les unités de battement intermédiaires, le chiffre du bas précise la figure de note (ou de silence) leur correspondant.

La mesure *simple* est celle dont chaque temps (ou unité) est divisible par deux, d'où son nom de « binaire » (inversement, la somme des valeurs formant chaque temps est égale à une valeur simple : 𝅝, 𝅗𝅥, ♩, ♪, 𝅘𝅥𝅯).

La mesure *composée* est celle dont chaque temps (ou unité) est divisible par trois, d'où son nom de « ternaire » (10) (inversement, la somme des valeurs

(9) Bien qu'il s'agisse réellement d'une fraction.

(10) L'adjectif « ternaire » est sujet à confusion : ici, il s'applique à la division du temps, ailleurs au nombre de temps par mesure. Il est prudent

formant chaque temps est égale à une valeur pointée : 𝅝., 𝅗𝅥., ♩., ♪., 𝅘𝅥𝅯.).

	mesures simples					temps	mesures composées				
unité	𝅝	𝅗𝅥	♩	♪	𝅘𝅥𝅯		𝅝.	𝅗𝅥.	♩.	♪.	𝅘𝅥𝅯.
	$\frac{2}{1}$	$\frac{2}{2}$ ¢ (11)	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{8}$	$\frac{2}{16}$	2	$\frac{6}{2}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{6}{16}$	$\frac{6}{32}$
	$\frac{4}{1}$	$\frac{4}{2}$	$\frac{4}{4}$ C (11)	$\frac{4}{8}$	$\frac{4}{16}$	4	$\frac{12}{2}$	$\frac{12}{4}$	$\frac{12}{8}$	$\frac{12}{16}$	$\frac{12}{32}$
	$\frac{3}{1}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{3}{16}$	3	$\frac{9}{2}$	$\frac{9}{4}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{9}{32}$
	$\frac{5}{1}$	$\frac{5}{2}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{5}{8}$	$\frac{5}{16}$	5	$\frac{15}{2}$	$\frac{15}{4}$	$\frac{15}{8}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{15}{32}$
	$\frac{7}{1}$	$\frac{7}{2}$	$\frac{7}{4}$	$\frac{7}{8}$	$\frac{7}{16}$	7	$\frac{21}{2}$	$\frac{21}{4}$	$\frac{21}{8}$	$\frac{21}{16}$	$\frac{21}{32}$

NB. — En gras, les mesures les plus usitées (on rencontre du $\frac{3}{1}$ dans *Cosmogonie* pour piano de Jolivet et du $\frac{3}{32}$ dans *Inventions* pour douze instruments de Gilbert Amy).

Des superpositions inattendues de mesures simples et composées se rencontrent dans la musique classique et, particulièrement, chez Bach ; elles résultent d'une entente tacite sur l'expression graphique du rythme impair — longue/brève. Dans tous les cas, la longue est le double de la brève, quelle que soit la mesure ; il suffit à l'interprète de rectifier en fonction de celle-ci :

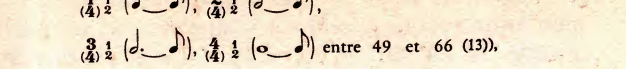
Imparfaites à l'œil (la seconde valeur de la partie inférieure étant mal placée), les versions A deviennent convenables (version B), dès lors qu'on les corrige à l'oreille.

Du point de vue métrique, le XX^{e} siècle s'orientera dans deux directions : les changements de mesure fréquents et non régu-

de le réserver au nombre des temps et d'utiliser celui de « composé » pour leur division ; ainsi toutes les mesures à 3 seraient des mesures ternaires, toutes celles dont le temps se divise en 3 des mesures composées et les mesures à 9 des mesures ternaires et composées.

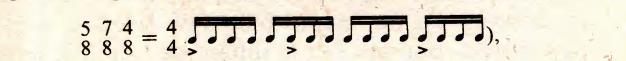
(11) Abréviation dont l'origine est la suivante : à la mesure à 3, considérée comme parfaite parce qu'elle était l'image de la Trinité *(tempus perfectum)*, correspondait le symbole du cercle O, tandis qu'à la mesure à 2, imparfaite *(tempus imperfectum)*, répondait celui du demi-cercle, non barré C (4 temps) ou barré ¢ (2 temps).

liers (12) (Stravinski dans *Le Sacre du printemps* : $\frac{5}{8}\,\frac{7}{8}\,\frac{4}{8}$, etc.) ainsi que l'utilisation de mesures faisant appel à la demie de l'unité (Varèse dans *Octandre* :

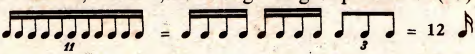


d'un côté et de l'autre, le choix de valeurs très brèves comme unités — la double croche (16) ou la triple croche (32) — et la surenchère dans le domaine des divisions irrégulières et des groupes impairs.

Cela s'inscrivait dans une démarche visant à la libération du rythme, démarche nécessaire, mais souvent traduite dans les faits par des complications de notation : ainsi les changements de mesure peuvent-ils être, avec avantage, remplacés par des accents dans une mesure simple (l'intérêt qui était celui du déport du temps fort ou premier temps se trouve préservé :



les mesures avec demie par une mesure identique d'unité deux fois inférieure ($\frac{3}{4}\,1/2 = \frac{7}{8}$), les unités très brèves par des unités moins brèves avec tempo approprié ($\frac{3}{16} = \frac{3}{8}$ à ♪ = 120, par ex.), enfin les valeurs irrationnelles (14) par une division logique des groupes, dans la mesure, surtout, où il s'agit de groupes-fusées (15) donc rapides :



Il est bon de garder ces acquis au service de l'imagination ; encore faut-il en adopter le codage le plus pratique, parce que le plus simple et le plus efficace.

(12) Les changements de mesure étaient pratiqués depuis longtemps dans la musique populaire (danses), soit en Europe à la Renaissance, soit dans la musique noire et le jazz, mais sous la forme d'un code une fois pour toutes admis : 3 2 / 3 2, etc., ou 3 3 2 / 3 3 2.

(13) Dans certaines partitions récentes, on a pu rencontrer également :

(14) Appellation donnée par Messiaen aux valeurs non réductibles aux divisions habituelles.

(15) Notes jouées très rapidement dans un esprit de cadence, c'est-à-dire avec éclat et virtuosité ; du fait de la précipitation fréquente de ces groupes, une petite augmentation ou diminution de certaines de leurs valeurs n'obère en rien l'effet global.

2. **Le contenu des mesures.** — Comme la mesure qui le représente et le discipline, le temps a deux significations ; il est à la fois cette durée globale où s'inscrivent la musique et sa fragmentation (cette fragmentation recouvre celle de la mesure : ici on parlait d'unité, là on parlera de temps. On accolera même les deux mots pour faire « unité de temps »).

C'est en fait l'introduction du rythme dans la mesure (16) qui donne à l'unité choisie sa valeur de temps, sa force expressive, sa valeur persuasive (on pourrait comparer la mesure à un monde, prêt en permanence à recevoir du rythme, la vie).

Il existe deux sortes de temps, le *temps* tout court ou temps prévu et le *contretemps* ou temps imprévu ; le premier est l'expression de l'appui (17) attendu, le second celui de l'appui inattendu (c'est la notion de contradiction qui fait la différence : dans le temps simple coïncident régularité de l'appui et accent, quand le contretemps les dresse l'un contre l'autre). Il va de soi que le contretemps ne peut se percevoir que s'il est exceptionnel (c'est-à-dire rare et bref) et sur fond de régularité (18).

Le temps et le contretemps sont d'ailleurs indissolublement liés (19) (il n'y a pas de contretemps « fort », au sens de puissant, sans de vrais temps « forts »).

— *Le temps.* — Il divise la mesure en autant de portions égales (20) qu'il y a d'unités (ainsi $\frac{2}{4}$ est

(16) Cf. plus loin les rapports du rythme et de la mesure.

(17) Se rappeler que le rythme demeure indissolublement lié à la danse et que c'est le posé du pied par terre (*thesis* en grec) qui détermine l'appui, au sens propre et figuré.

(18) Des changements de mesure trop fréquents ou des mesures trop irrégulières estompent le sentiment du contretemps en même temps que celui du temps.

(19) L'erreur de certains compositeurs du XX^{e} siècle est d'avoir oublié que, seule, la fréquence des appuis autorisait leur suspension.

(20) La mesure est la division de la musique en portions égales, le temps celle de la mesure.

une mesure à 2 temps, $\frac{3}{4}$ à 3 temps) ; le même chiffre qui, dans les mesures simples, indique le nombre d'unités indique ici le nombre de temps (dans les mesures composées, le nombre de temps demeure celui de la mesure simple correspondante : $\frac{2}{4}$ et $\frac{6}{8}$ sont des mesures à 2 temps, divisés en 2 ou en 3). On les compte de 1 à 4, 5, 6, 7, etc., sous le nom de premier, deuxième, troisième, quatrième temps, etc.

Tous les temps d'une mesure n'ont pas la même importance, selon celle-ci et selon leur place.

Le temps *fort* se place toujours en premier ; il est unique et correspond à l'élan de la mesure.

Le(s) temps *faible(s)* se place(nt) toujours après le temps fort ; il(s) correspond(ent) à la retombée de l'élan.

Mesure à	2 temps	3 temps	4 temps	5 temps	7 temps
t. F.	1	1	1	1	1
t. f.	1	2	3	4	6

Sans doute faut-il distinguer, de nos jours, temporalité et temps ; il ne reste plus grand-chose de celui-ci, par contre celle-là s'est hypertrophiée.

Le plus notable est que l'effacement du temps, au sens métrique, se soit accompagné d'un étalement de la durée ; on avait reproché à la mesure, avec juste raison, de hacher le temps. A présent, faute de l'organiser ou pour le trop organiser (21), on oublie sa dynamique.

Les changements de mesure, les mesures irrégulières contribuent incontestablement à l'effacement des temps donc du temps, pour lutter contre la régularité ; il en est de même des divisions irrégulières, trop parcellaires, et des unités brèves, faisant se succéder trop rapidement des appuis qu'on aurait pu saisir autrement.

Il semble pourtant que cohabitent, au XX^{e} siècle, deux types de musique : les musiques a-rythmiques où, paradoxalement, les recherches rythmiques sont très poussées et les musiques profondément rythmiques, fondées sur des rythmes primaires (22).

(21) C'est-à-dire dans le détail.
(22) Cf. plus loin : rapport entre rythme et mesure.

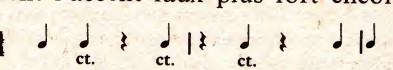
Par ailleurs, l'attrait presque religieux de l'Orient a entraîné les compositeurs occidentaux vers l'a-temporalité, qu'ils croient être la vraie temporalité parce qu'elle est une négation de la division du temps et de son arbitraire (23) ; il en résulte une absence de dynamique puisque celle-ci surgit d'appuis répétés, la disparition de ceux-ci ou leur éparpillement reconstituant une trame, continue et pour ainsi dire préalable (24).

Néanmoins, comme les notions de force et de « non-force » sont nécessaires en musique, corollaires de celles de tension et de détente, on les retrouve allant sous le manteau de la couleur instrumentale ou de la densité, paramètres privilégiés de notre temps.

— *Le contretemps*. — Alors que le temps cumulait appui et accent, le contretemps additionne deux incompatibles, l'accent et le « non-appui » ; c'est ce divorce qui crée la sensation de malaise et de surprise, si préjudiciable à notre équilibre, si bénéfique à notre goût du fruit défendu.

Lorsque le contretemps est entretenu (c'est-à-dire avec des durées continues), il s'appelle *syncope* :

Quand il est dit simple, on le coupe de silences qui rendent l'accent faux plus fort encore :



Ce phénomène s'explique aisément ; l'entretien des durées restitue, décalée d'une unité (la ♩ dans l'exemple ci-dessus), la succession habituelle des valeurs, leur interruption crée un vide où s'engouffre le désir d'appui sans contrepartie, d'où l'expression, familièrement exprimée, de ne pas « retomber sur ses pieds » (25).

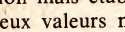
(23) Réaction symptomatique, sur le plan socioculturel.

(24) D'où l'impression, à l'écoute de certaines musiques, de revenir à un horizon premier et d'être en situation d'attente, pas nécessairement désagréable, en face d'une toile de fond.

(25) Ce qui, compte tenu des origines du rythme (cf. n. 17, p. 44), est particulièrement évocateur ; les expressions familières distillent ainsi leur pesant de vérité.

On appelle contretemps *régulier* celui qui alterne avec un temps fort, *irrégulier* celui qui se redouble ou se triple, à côté d'un seul temps fort :

Ce dernier est à la fois fort et faible ; son redoublement renforce le « non-appui » du premier temps et donc l'impression de suspension mais établit parallèlement une sorte de hiérarchie entre les deux valeurs marquées (26), créant le rebondissement. D'où, en cas de répétition, la disparition de l'à-coup caractéristique ; c'est pourquoi cette formule a été souvent utilisée dans les accompagnements, surtout quand le premier temps était marqué ailleurs (dans la mélodie et (ou) à la main droite du clavier).

Dans la notation, on s'efforce de faire apparaître le milieu des mesures binaires :  mieux que (27).

Le contretemps est donc un accent porté sur temps faible (ou partie faible de temps), avec ou sans prolongation sur le temps fort suivant.

Curieusement, alors qu'elle semble chasser le naturel, la syncope fut abondamment et savamment employée autrefois, d'abord au temps de l'*Ars Nova* par Guillaume de Machaut :

Après Berlioz et Beethoven, ce sont Stravinsky et le jazz qui reprendront le flambeau de la syncope : il semble d'ailleurs que le XX^e^ siècle ait redécouvert avec passion, dans la musique savante, ce que la musique populaire (noire-africaine, américaine du Nord ou sud-américaine) avait pratiqué depuis toujours et ceci grâce à la danse, point de jonction de ces deux mondes.

La syncope est, en tout cas, au XX^e^ siècle, très intimement liée au ballet, réel ou imaginaire, et c'est par référence à lui qu'avec ou sans spectacle elle garde sa force.

La boucle est bouclée, comme on dit, et nous voilà revenus au temps des Grecs, où c'était le posé et le levé du pied qui déterminaient la présence ou l'absence d'accent.

Le côté vital de la syncope, au sens d'élan vital, ne peut qu'en être renforcé ; qu'il s'agisse, d'ailleurs, du *Sacre du Printemps* (Stravinsky) ou de *L'Homme et son désir* (Milhaud), on remar-

(26) La première des deux (la seconde dans la mesure) se faisant passer pour un premier temps.

(27) Ce graphisme est fréquent dans la musique polyphonique d'autrefois.

quera que la syncope habite là où l'on se veut primitif, sensuel au-delà du charnel, et dans les œuvres où le geste s'allège sans cesse lui-même en allégeant le poids du son.

On observera également deux choses : le succès du ballet, à notre époque, comme antidote à l'intellectualisme, et l'aptitude des œuvres sécrétées par elle à se prêter à lui, sorte de nostalgie d'un ritualisme oublié.

3. **Rythme et mesure.** — Les polémiques vont bon train, depuis un demi-siècle, en ce qui concerne les incompatibilités d'humeur du rythme et de la mesure. Le premier à jeter de l'huile sur le feu fut Vincent d'Indy (« La mesure est une figuration fort imparfaite du rythme » et, plus loin : « La coïncidence du rythme et de la mesure est un cas tout à fait particulier, qu'on a malencontreusement voulu généraliser, en propageant cette erreur que "le premier temps de la mesure est toujours fort" » (28), le second, Messiaen, qui s'est nourri de ce débat au point d'en faire le cœur de sa pédagogie (29).

Il n'est pas question de le relancer, seulement de débusquer certaines idées fausses fort préjudiciables à la composition :

— Les rythmes ne sont pas le Rythme (comme les temps ou les mesures ne sont pas le Temps ou la Mesure); à partir de là, quelles n'ont pas été les impasses offertes, si l'on peut dire, à l'appétit des créateurs !

Autrement dit, ce n'est pas la multiplication des rythmes qui donne l'impression de rythme, puisqu'il se fonde sur la continuité, donc l'unicité (30).

— La richesse rythmique (abondance et complexité des rythmes) n'est pas nécessairement synonyme de richesse en dynamique [celle-ci suppose des oppositions de valeurs, donc des temps morts et des temps animés ; les itérations permanentes auxquelles aboutissent nécessairement de trop nombreux « relais rythmiques » gomment ces oppositions].

— Le contrepoint rythmique (31) — excellente recette pour ces cuisiniers de haut vol que sont les compositeurs — ne doit pas être pris davantage au sérieux que le contrepoint mélodique. Ni l'un ni l'autre ne sont une fin en soi mais la raison d'une architec-

(28) Cf. Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, 1er livre, Paris, Durand, 1912, p. 27.

(29) Professeur au Conservatoire national supérieur de Musique de Paris, de 1942 à 1977, Messiaen avait songé, un moment, intituler sa classe d'analyse « classe de rythme ».

(30) On peut faire entendre plusieurs rythmes superposés, à condition que l'un d'eux soit dominant.

(31) Dont les canons rythmiques sont l'expression majeure.

ture ou le moyen d'un effet global (32) ; ici, ils servent la musique pure, là la musique descriptive (dont le canon, historiquement parlant, est le plus beau fleuron : cf. la caccia vénitienne).

En nous fondant sur la phénoménologie qui dit qu'on ne peut percevoir (au sens de suivre) plus de trois informations à la fois, nous essaierons de réconcilier rythme et mesure, en reconnaissant à celle-ci le mérite de la périodicité, à celui-là le droit à la différence.

Encore faut-il que cette différence soit perçue comme telle en face d'une périodicité qu'on n'aurait pas asphyxiée.

II. — Les intervalles

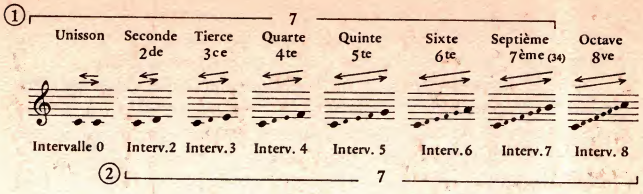
Un intervalle est la distance qui sépare deux notes ; on compte cette distance de la première à la dernière note (33), y compris celles-ci. C'est l'ensemble des notes ainsi comptées qui donne son nom à l'intervalle (ce nom est un adjectif utilisé comme substantif et dérivé du nombre ainsi obtenu : 2 notes consécutives = une seconde — 9 notes consécutives = une neuvième. Il est toujours féminin et commun aux intervalles mélodiques et harmoniques).

Quand on énonce les notes extrêmes d'un intervalle, par quoi on le désigne habituellement (*do sol*, par ex.), le mouvement est *a priori* ascendant ; il existe 7 types d'intervalles correspondant aux 7 noms de notes, après quoi on recommence la série. Les notes extrêmes des intervalles impairs occupent toujours deux lignes ou deux interlignes, celles des intervalles pairs une ligne et un interligne (ou inversement).

1. **Intervalles mélodiques.** — On appelle intervalle mélodique celui dont *toutes les notes* sont entendues (ou lues) *successivement* ; c'est un intervalle conjoint.

Il est *ascendant* quand on le mesure du grave à l'aigu, et *descendant* dans le cas contraire.

(32) De brouillage, d'animosité forcenée ou de glissements infinitésimaux.
(33) Ces notes sont appelées « degrés ».



Selon qu'on considère ou non l'unisson et l'octave comme intervalles réels, on obtient deux séries : dans la première ① l'unisson l'est — du coup, l'octave — sa répétition — ne l'est pas ; dans le seconde (②), l'unisson ne l'est pas — du coup, l'octave peut l'être, puisqu'elle devient un intervalle original.

Dans le même esprit, on peut dire que l'unisson est un sous-intervalle et l'octave un sur-intervalle, parce qu'ils utilisent tous les deux le même nom de note, à la même hauteur ou au recommencement d'une série ; ce qui les différencie fondamentalement est la présence d'un mouvement.

Pareillement, la seconde se distingue des autres intervalles par le fait que les deux notes qui la composent sont à la fois extrêmes et voisines (35), ce qui ne peut être le cas ailleurs.

2. **Qualification et composition des intervalles** (cf. tableau I). — On peut ajouter au nom des intervalles l'un des cinq adjectifs suivants : juste, majeur ou mineur et (sur-)augmenté ou (sous-)diminué, les trois premiers correspondant, selon les cas, à l'état naturel de l'intervalle, les deux autres à son agrandissement ou à son rétrécissement ; c'est ce qu'on appelle la qualification des intervalles (36).

Seules, les quarte, quinte et octave sont justes (une seule forme à l'état naturel), les seconde, tierce, sixte et septième peuvent être majeures ou mineures (deux formes à l'état naturel).

Par enharmonie, tous les intervalles peuvent être synonymes, quels que soient le nombre de notes et

(34) Il est d'usage de ne pas barrer le 7.
(35) C'est le seul intervalle de ce type.
(36) Il y faut l'usage des altérations.

le nom des notes extrêmes ; il suffit que les hauteurs coïncident : *do-sol* ♯ (quinte augmentée) = *do-la* ♭ (sixte mineure).

Si les intervalles se reconnaissent au nombre de notes, c'est à la distance entre celles-ci que se reconnaît leur qualité ; en effet, toutes les notes ne sont pas équidistantes, dans le système tempéré (37). Certaines sont très proches les unes des autres, d'autres moins ; on dit des premières qu'un demi-ton les sépare, des secondes qu'un ton les sépare.

Le ton est la plus grande distance entre deux notes voisines.

Le demi-ton est la plus petite distance entre deux notes voisines.

Un ton comprend deux demi-tons, égaux en principe dans le système tempéré.

Par ailleurs, il existe deux sortes de demi-tons : le demi-ton *diatonique* (38) entre deux notes de nom différent (*do-ré* ♭) et le demi-ton *chromatique* (38) entre deux notes de même nom (*do-do* ♯). Ils sont synonymes dans le système tempéré.

C'est l'addition éventuelle des tons et des demi-tons qui fixe la composition des intervalles ; celle-ci est, en réalité, très liée au système tonal et à la gamme. Dans un autre contexte (atonal notamment), la composition d'un même intervalle serait toute différente.

Qualification et composition des intervalles sont transposables.

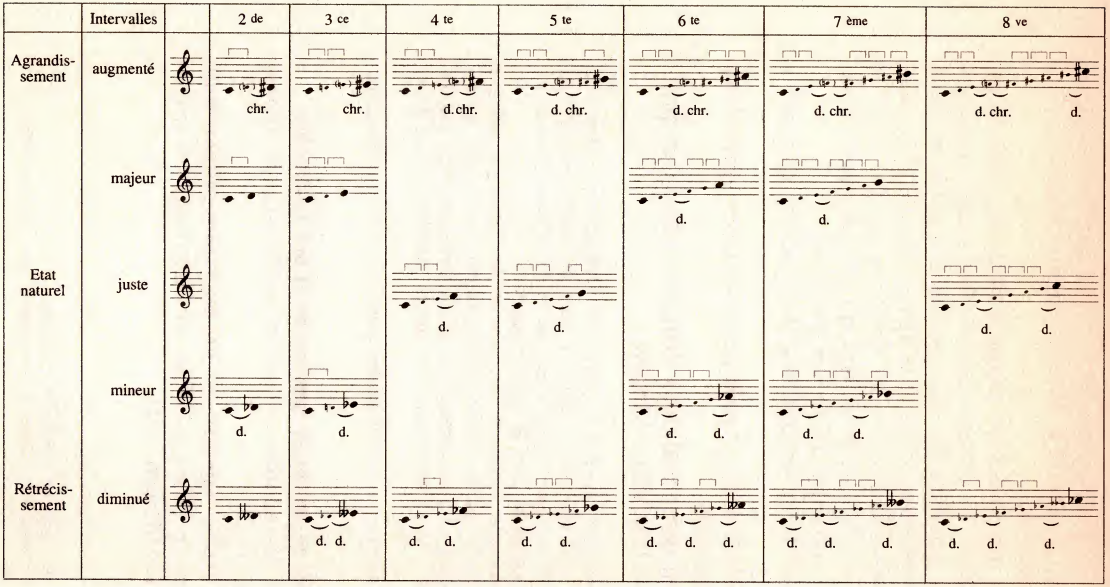
3. **Redoublement et renversement des intervalles.** — L'intervalle redoublé est un intervalle simple dépassant l'octave.

L'intervalle renversé est un intervalle simple dont le son grave passe à l'aigu (en montant) ou inversement (en descendant).

(37) Cf. plus loin les théories harmoniques.

(38) Le chromatisme, comme le diatonisme, peut être descendant (*do-do* ♭ et *do-si*).

TABLEAU I. — **Les intervalles**



(39) Intervalle augmenté = intervalle majeur ou juste + demi-ton chromatique.

(40) A noter que la série des intervalles augmentés, à partir de la quarte, engendre la gamme par tons (cf. plus loin : échelles ou modes).

(41) Intervalle diminué = intervalle mineur ou juste — demi-ton chromatique.

(42) La seconde diminuée (synonyme de l'unisson) et l'octave augmentée (synonyme de neuvième mineure ; cf. plus loin) — c'est-à-dire les deux intervalles extrêmes (le plus petit et le plus grand) — sont peu usités.

Comme les intervalles simples dont ils sont issus, les intervalles redoublés et renversés peuvent être ascendants ou descendants ; la seule différence est que l'intervalle redoublé va dans le même sens que l'intervalle simple, l'intervalle renversé dans le sens contraire.

Au redoublement, tous les intervalles gardent leur qualification mais changent de nom et de composition, dans la *proportion* d'une octave (celle qui s'ajoute à l'intervalle simple).

Au renversement, tous les intervalles inversent leur qualification (sauf les intervalles justes), leur nom et leur composition, dans la *limite* de l'octave (celle qui contient l'intervalle simple et son renversement).

Seuls les intervalles simples sont renversés (43) mais les intervalles renversés peuvent être redoublés (44).

4. **Intervalles harmoniques.** — On appelle intervalle harmonique celui dont les *notes extrêmes* sont entendues (ou lues) *simultanément*.

On les classe traditionnellement en consonances (parfaites : octave, quinte et quarte justes, ou imparfaites : tierce et sixte) et dissonances (seconde et septième).

Noter qu'aucun des intervalles augmentés ou diminués n'est porté dans ce tableau parce qu'ils sont tous (excepté la quarte augmentée et la quinte diminuée, enharmoniques l'une de l'autre), enharmoniques d'intervalles existants, ce qui relativise incontestablement la notion de consonance ou de dissonance.

Plusieurs observations sont à faire à ce sujet :

— Ces notions sont, à la fois, affaire de goût et d'observation scientifique et il est bien difficile de démêler l'un de l'autre (aussi, au XX^e^ siècle, ont-elles beaucoup évolué, sans qu'on puisse démêler si la vérité scientifique (45) a modifié le goût ou celui-ci aiguisé la curiosité scientifique).

— Quelle est, en elles, la part de l'inné et de l'acquis, de l'intuition, donc de la nature, et du conditionnement, donc de l'édu-

(43) L'unisson n'est pas renversable puisqu'il demeure unisson.

(44) L'unisson, renversement de l'octave, n'est pas « redoublable » puisqu'il redevient octave. D'où il ressort que seuls sont susceptibles de redoublement ou de renversement les intervalles qui donnent d'autres intervalles qu'eux-mêmes, comme sont non rétrogradables les rythmes qui ne donnent qu'eux-mêmes à la rétrogradation (cf. glossaire) :

(45) Cf. plus loin : la pyramide harmonique naturelle.

Intervalles
redoublés
simples
renversés
9ème
10ème
11ème
12ème
13ème
14ème
15ème
2de
3ce
4te
5te
6te
7ème
8ve
2 de
3ce
4te
5te
6 te
7ème
8ve
7ème
6 te
5 te
4 te
3ce
2 de
unisson
consonances
parfaites
imparfaites
dissonances
4 te (mixte)
5 te
8 ve
3 ce
6te
2de
7ème

cation ? Ces deux parts sont-elles égales ou l'une d'elles serait-elle prédominante (46) ?

— Au demeurant, les impressions de consonance et de dissonance sont elles-mêmes variables en fonction du contexte (qualité de l'harmonie, en soi, où elles se trouvent prises et place qu'elles y occupent — relation avec les autres notes et intensité des unes par rapport aux autres —, moment du discours musical où intervient cette harmonie et importance qu'elle y revêt — durée, nuance, couleur instrumentale —, enfin partie du cycle fondamental — tension/détente — qui préside à ce discours et dans la périodicité duquel viennent s'insérer les rapports harmoniques).

On pourrait dire que l'espace harmonique où se meuvent les notions, relatives, de consonance et de dissonance est à trois dimensions : dans la verticalité, c'est le rapport des hauteurs qui prévaut, dans l'horizontalité celui des ensembles ou accords ; quant à la profondeur (ou relief), c'est la durée qui la (le) détermine.

Une seule chose est sûre : les notions de consonance et de dissonance n'existent pas en elles-mêmes et doivent s'éclairer de la phénoménologie (« à chacune sa vérité », puisqu'elles sont en situation).

Il était inévitable que la science du XX^{e} siècle fît progresser et *la connaissance et l'utilisation des intervalles* (47).

La première permit des mesures inappréciables (par les logarithmes), grâce auxquelles on put analyser puis (donc) reproduire. Cela eut pour conséquence l'invention et la construction de machines appropriées, instruments de mesure d'abord, de création ensuite, d'où la filiation naturelle entre scientifique et musicien, chercheur et découvreur qui fait qu'actuellement il est difficile d'être l'un sans l'autre (48).

C'est à deux niveaux de perception que se situe le travail des intervalles chez les nouveaux créateurs (savants et compositeurs) : la division infinitésimale (49) et la progressivité. A vrai dire, l'une et l'autre étouffent quelque peu l'intervalle, la première pour le réduire à des dimensions telles que l'oreille humaine ne puisse le saisir (ou alors est-ce le moyen d' « éduquer » celle-ci), la seconde pour comprimer à ce point la notion de discontinuité — fondement de l'intervalle — que l'oreille ne perçoive plus qu'un continuum (50).

(46) L'éducation fait des miracles, au risque de se tromper, et la nature est, par principe, rebelle au changement : quelle vérité ?

(47) On nous pardonnera d'être trop bref, à ce propos.

(48) Quelques exemples l'illustrent assez bien : Iannis Xenakis ou Jean-Claude Risset.

(49) Globalement appelée micro-intervalle ; on en a parlé succinctement, à propos de la notation.

(50) C'est d'ailleurs le titre de certaines œuvres, chez Ligeti par ex.

Cette remise en question, par excès de zèle, de l'intervalle est, à coup sûr, l'un des phénomènes les plus importants de notre époque ; nous est-il possible, en effet, de comprendre une ligne ininterrompue autrement qu'une série fictive de points accolés et, inversement, pouvons-nous lire ou entendre la parcellisation de l'espace sonore différemment d'un trait (51) ?

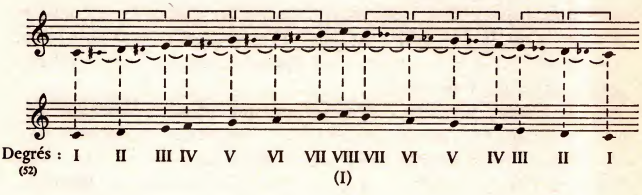
III. — Les échelles ou modes

1. **La gamme (les gammes).** — Dans le système musical, couramment pratiqué depuis le XVIII[e] siècle et appelé système tonal, l'échelle type est la gamme [une échelle est l'ordre dans lequel sont disposés les sons].

La (les) gamme(s) enchaîne(nt) des degrés *conjoints* (distants d'un ton au plus), en montant [gamme ascendante] ou en descendant [gamme descendante].

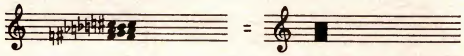
Lorsqu'ils sont *naturels*, la gamme est dite *diatonique*.

Lorsqu'ils sont *altérés*, la gamme est dite *chromatique*.



(51) L'étude de l'école pointilliste (le peintre Seurat, par ex.) est instructive à cet égard.

C'est bien, d'ailleurs, sous la forme d'un trait que se représentent certaines masses harmoniques issues de la superposition de divisions variées (demi-ton, quart de ton, etc.) :



Cluster, en anglais, ou sorte de "note carrée" multiple

(52) Leurs noms sont : tonique (I), sus-tonique (II), médiante (III), sous-dominante (IV), dominante (V), sus-dominante (VI), sensible (VII).

La gamme chromatique est une gamme diatonique, à laquelle on ajoute tous les demi-tons manquants, d'où la gamme diatonique alterne *irrégulièrement* tons (⊓ : 5) et demi-tons (∨ : 2), tandis que la gamme chromatique alterne *régulièrement* des demi-tons (∨ : 12 dont 7 diatoniques et 5 chromatiques), seulement.

Les degrés diatoniques de la gamme chromatique s'orthographient comme ceux de la gamme diatonique correspondante (même note de départ au I^er^ degré), les degrés chromatiques portant l'altération la plus proche de l'armure (♯ en montant, généralement, sauf pour le VI^e^ degré des gammes majeures [*si* ♭ au lieu de *la* ♯ en *do*, parce que *si* ♭ est le IV^e^ degré de *fa*], ♭ en descendant, généralement, sauf pour le V^e^ degré des gammes mineures [*fa* ♯ au lieu de *sol* ♭ en *do*, parce que *fa* ♯ est le VII^e^ degré de *sol*]).

Toute gamme diatonique peut devenir chromatique, puisque les degrés de base sont les mêmes, le chromatisme étant, comme son nom l'indique (*khrôma*, en grec (53) = couleur), une couleur ajoutée.

S'il peut exister 12 gammes diatoniques différentes (autant que de demi-tons dans l'octave), il n'en existe que deux chromatiques (la 3^e^ et la 4^e^, la 5^e^ et la 6^e^, etc., reproduisant la 1^re^ et la 2^e^ indifféremment jusqu'à 12).

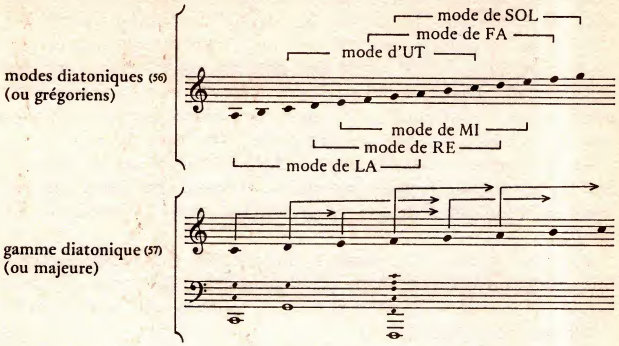
Par ailleurs, il existe deux types de gammes diatoniques, les gammes majeures et les gammes mineures, ce qui porte à 24 leur nombre total (2 × 12) :

— une gamme diatonique est dite *majeure* quand sa tierce et sa sixte sont majeures ;
— une gamme diatonique est dite *mineure* quand sa tierce et sa sixte sont mineures.

(53) Cf. plus loin les origines du chromatisme (cf. ce titre d'une œuvre de Messiaen : *Chronochromie* [couleur du temps : *khrônos*, en grec = temps]).

(54) Ne pas confondre cette acception du mot « mode », restrictive, avec celle, plus générale, donnée plus loin ; en vérité c'est un certain type d'échelle (ou mode) qui, par ses caractères spécifiques, a imposé une couleur (ou mode). Nous avons constaté le même problème sémantique avec la mesure et le temps (cf. précédemment).

C'est de la juxtaposition de deux modes (cf. ci-après) — le mode d'*ut* et le mode de *la* — et de l'ajout, par symétrie, d'une altération ascendante au VII[e] degré qu'est né le mineur, échelle entièrement artificielle (55), le majeur étant, lui, entièrement naturel.



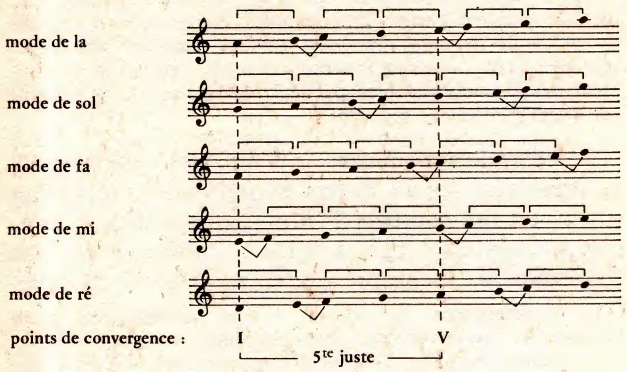
2. **Tonalité - modalité.** — Le mode d'*ut* prenant le pas sur les autres modes au XVIII[e] siècle, on a pris l'habitude d'appeler gamme toute échelle établie sur son modèle et tonalité (ton) le climat musical issu de son usage ; inversement, les autres modes sont restés modes et leur climat modalité.

La tonalité n'est donc qu'un cas particulier de la modalité.

C'est la place des intervalles (donc des degrés) dans l'échelle (gamme ou mode) qui différencie le majeur du mineur dans la tonalité et celle-ci de la modalité.

(55) Au sens de « fabriqué » par l'esprit de l'homme.
(56) Dits également « ecclésiastiques ».
(57) La seule engendrée par les résonances (sons harmoniques) naturelles.

Les notes tonales sont fixes, les notes modales variables ; les premières déterminent le ton, les secondes le mode (dans le cadre de la tonalité).



La comparaison gamme-modes (ou tonalité-modalité) met en évidence l'étonnante uniformité de l'une face à la grande variété des autres (59).

Si, comme le dit Joseph Samson (60), « la tonalité, c'est la multiplicité dans l'unité » grâce à la reproduction d'un même modèle, la modalité c'est le droit à la différence par la diversité des modèles.

C'est la place des intervalles qui définit l'échelle (gamme ou mode), donc la répartition des tons et demi-tons (on le voit

(58) Ces deux gammes sont dites relatives ; il en est de toutes les gammes, situées à la tierce mineure inférieure des 12 gammes principales.

(59) Des œuvres didactiques se sont faites, à leur époque, les propagandistes ou les illustratrices de ces deux systèmes : les *Octonaires de la vanité du monde* de Cl. Le Jeune pour la modalité, le *Clavecin bien tempéré* de J.-S. Bach pour la tonalité.

(60) Cf. Marcelle Soulage, *Le solfège*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1962 (épuisé), p. 93.

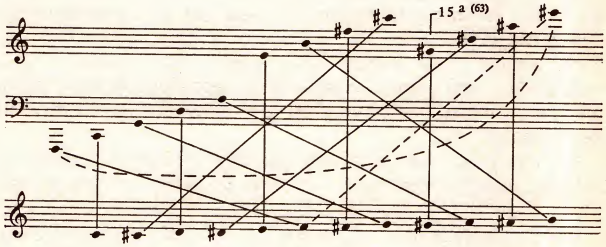
bien ci-dessus grâce aux signes qui les représentent : ⊓ et ∨) (61).

Cette répartition peut varier dans la gamme mineure, pour annuler le « mauvais effet » de la seconde augmentée *(fa-sol ♯)*, réputée difficile à chanter ; d'où deux formes annexes, qualifiées de mélodiques par opposition à la forme initiale, dite harmonique :

On voit que la forme A se ressent de l'influence du mode d'*ut*, dans sa dernière partie (2e tétracorde), et la forme B de celle du mode de *la* ; ainsi les deux gammes mineures mélodiques sont-elles tirées l'une vers le sentiment tonal, l'autre vers le sentiment modal, montrant bien par là l'écartèlement de la musique européenne entre ces deux pôles.

3. **Le cycle des quintes.** — C'est l'ordre dans lequel se présentent les 12 degrés chromatiques, lorsqu'au son *ut* on fait succéder l'harmonique 3 (62), c'est-à-dire sa quinte *sol*, puis à celle-ci, utilisée comme son fondamental, sa propre quinte *ré* et ainsi de suite.

Le développement de ce cycle a deux conséquences, l'une horizontale, l'autre verticale : par une simple transposition d'octave et remise en ordre, il engendre la gamme chromatique — par addition des altérations nécessaires à la constitution des gammes, il engendre les douze tons et le système tempéré.



(61) On remarquera que tous les modes, y compris la gamme d'*ut*, contiennent 5 tons et 2 demi-tons diatoniques.

(62) Le premier véritable, puisque l'harmonique 2 n'est que le redoublement de la fondamentale.

(63) 15 alta, en italien = une quinzième supérieure, c'est-à-dire 2 octaves au-dessus.

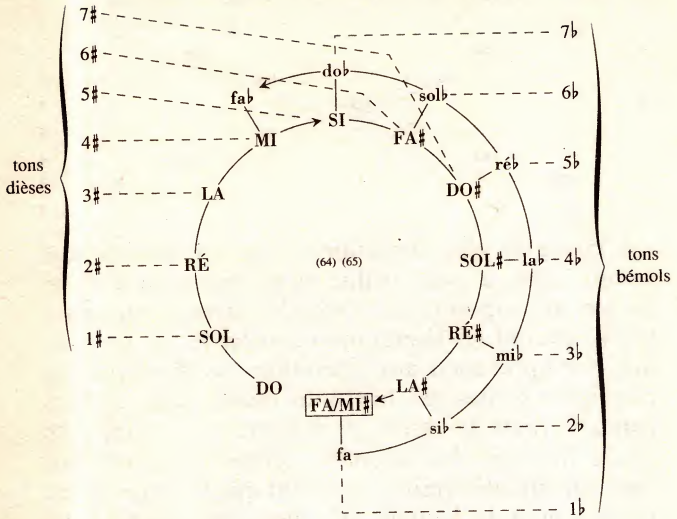


Tableau exact des gammes (64)
Bartok et le cycle des quintes (65)

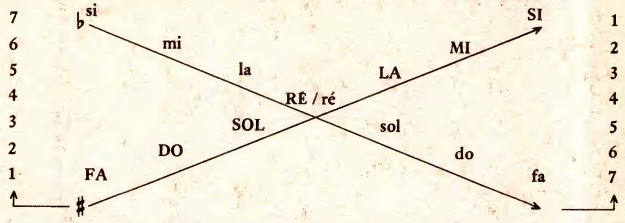
(64) Se reporter à une théorie de la musique (cf. bibliographie).

(65) Les entrées du premier mouvement de la *Musique pour cordes, percussion et célesta* se font dans l'ordre des quintes : *la* (note de départ)-*mi*-*si*-*fa* ♯-*do* ♯-*sol* ♯-*ré* ♯ ou *mi* ♭ (apogée)-*si* ♭-*fa*-*do*-*sol*-*ré*-*la* (note d'arrivée).

C'est aussi le *mi* ♭ qui marque la section dorée, tirée du nombre d'or (proportion : 1,618).

D'où il y a 7 gammes majeures avec des dièses et 7 autres avec des bémols, ce qui fait un total de 14 (en retranchant les 3 gammes communes à l'ordre des ♯ et des ♭ : *si-do* ♭, *fa* ♯-*sol* ♭, *do* ♯-*ré* ♭, et en ajoutant la gamme de *do*, sans altération, on arrive bien au total de 12 (66).

L'ordre des ♯ est celui qui va de *fa* à *si*, dans le cercle intérieur, l'ordre des ♭ celui qui va de *si* (♭) à fa (♭), dans le cercle extérieur (en sens inverse, par conséquent) ; l'excellent croquis de Marcelle Soulage (67) permet de les retenir facilement :



L'ensemble des altérations ainsi affectées à une gamme donc à une tonalité et placées en tête de la portée, juste après la clé, s'appelle l'armure (ou armature) : ce sont les altérations *constitutives* de la tonalité, par opposition aux altérations *accidentelles* (les premières, écrites une fois pour toutes, sont valables pendant toute la durée de l'œuvre et à n'importe quelle hauteur ; les secondes, écrites une seule fois pour un effet déterminé, ne valent que le temps d'une mesure et à la hauteur où elles sont placées). Le retour à la normale se fait par une altération corrective, qui annule l'effet de l'altération accidentelle et qu'on appelle « de précaution ».

Lorsque les armures ne diffèrent que d'une altération, en plus ou en moins, on dit que les tons sont voisins (ainsi un ton quelconque a 5 tons voisins, son relatif, les tons des IV^e^ et V^e^ degrés et leurs rela-

(66) D'ailleurs, l'ensemble des altérations constitutives de deux gammes enharmoniques égale toujours 12 (les 12 degrés chromatiques) :

si (5 ♯) + *do* ♭(7 ♭) / *sol* ♭(6 ♭) + *fa* ♯ (6 ♯) / *do* ♯ (7 ♯) + *ré* ♭(5 ♭) = 12.

(67) Cf. Marcelle Soulage, *Le solfège*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1962 (épuisé), p. 91.

tifs) ; d'où un ton a pour tons voisins principaux ceux de sa quinte inférieure et de sa quinte supérieure (68).

Le dernier siècle de musique en Europe (à partir de 1870-1871 environ) a découvert ou redécouvert de nouvelles échelles ; il s'agissait de redécouverte pour les modes anciens, qu'ils fussent européens ou extra-européens (principalement asiates), d'invention réelle pour certaines échelles, entièrement fabriquées (comme la série) ou nouvellement utilisées (comme le mode acoustique).

— *Les modes anciens.* — On peut en distinguer deux sortes, ceux que la tradition n'a jamais abandonnés (comme les modes grecs devenus grégoriens) mais qu'on a longtemps réservés à l'usage liturgique (donc vocal et monodique) et ceux qui, venus d'ailleurs (et de l'Est notamment), furent, à travers la prestation des musiciens arabes, chinois ou balinais surtout, la révélation de l'Exposition universelle de Paris en 1889 (69).

Il revient à Vincent d'Indy et son école d'avoir remis les premiers (70) à l'ordre du jour par la réhabilitation du chant grégorien, dont les moines de Solesmes étaient les plus ardents défenseurs, et la révélation de la polyphonie profane (71), franco-flamande notamment, à laquelle contribuèrent tant Charles Bordes et les Chanteurs de Saint-Gervais, à la fin du siècle dernier (72).

C'est à travers Debussy, Roussel et Messiaen naturellement que s'introduisirent dans la musique européenne des habitudes orientales (73). La grande nouveauté de ces modes, par rapport à la gamme, était leur caractère défectif, ce qui signifie qu'ils contenaient moins de 7 sons ; les deux principaux sont le mode pentaphone (ou pentatonique) (74) :

(68) Il en est de même en mineur, si ce n'est que les tons relatifs sont trouvés en montant (tierce mineure supérieure) et non plus en descendant comme en majeur (tierce mineure inférieure).

(69) On sait que Debussy en fut violemment frappé et n'oublia pas la leçon.

(70) Schématiquement, ce sont les modes précédemment décrits.

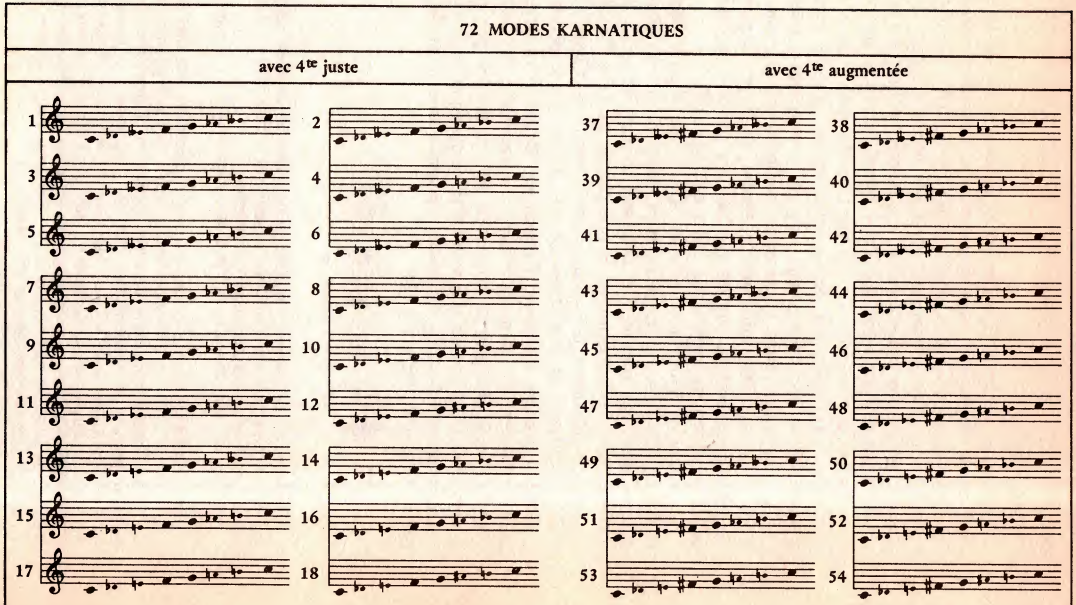
(71) Qu'on avait totalement oubliée, au profit de la polyphonie liturgique.

(72) La grande nouveauté de cette époque fut l'appropriation par la musique profane et instrumentale d'échelles auparavant cantonnées dans la pratique liturgique et vocale ; Messiaen poursuivit ce mouvement, lui dont aucune œuvre n'est privée de cette référence à la modalité heptatonique.

(73) Habitudes qui ne touchaient pas seulement aux échelles mais également aux couleurs instrumentales (cf. Debussy) et aux formes — architecture ou structure mélodiques (cf. Messiaen).

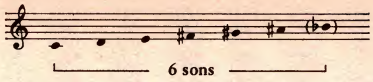
(74) Encore appelée gamme chinoise.

TABLEAU II. — **Les 72 modes karnatiques**



19
20
55
56
21
22
57
58
23
24
59
60
25
26
61
62
27
28
63
64
29
30
65
66
31
32
67
68
33
34
69
70
35
36
71
72

et la gamme par tons (75) :



Il faut y ajouter les modes karnatiques (76), à 7 sons et 2 tétracordes, au nombre de 72, procédant par glissement chromatique successif à l'intérieur de chaque tétracorde, les 36 premiers se fondant sur la bi-tétracordie :

en notes naturelles, les 36 autres sur une bi-tétracordie altérée, ayant pour centre la quarte augmentée (division de l'octave en deux parties égales) :

(cf. tableau II).

— *Les modes nouveaux.* — Des modes, qu'on pourrait dire naturels parce qu'issus d'une résonance physiquement contrôlée, le principal est le mode typique du langage bartokien dit *mode acoustique* parce qu'il fait entendre, horizontalement, les harmoniques d'un son fondamental (*do* par ex.) :

Ce mode ressemble à une gamme de do avec deux degrés altérés, le IV^e^ haussé (fa ♯) et le VII^e^ abaissé (si ♭)

[le final du Divertimento pour cordes de Bela Bartok est un bon exemple de l'utilisation de ce mode] et les *modes à transposition limitée* d'Olivier Messiaen, à 8 sons et plus (excepté le 1^er^ et le 5^e^ qui en ont 6) jusqu'aux limites de la gamme chromatique (10 sons max.).

Le principe de ces modes est, comme leur nom l'indique, d'être

(75) Le mode balinais, par excellence.

(76) Cf. les 72 études karnatiques pour piano de Jacques Charpentier, œuvre didactique pour ce type de mode comme l'étaient les *Octonaires de la vanité du monde* (Cl. Le Jeune) pour la modalité diatonique et le *Clavecin bien tempéré* (J.-S. Bach) pour la tonalité (cf. n. 59, p. 59).

transposables moins (ou beaucoup moins) de 12 fois, contrairement à la gamme du système tonal qui peut prendre 12 apparences, une par degré chromatique.

Les modes 1 et 5 n'ont que 6 sons ; le premier est très connu — c'est la gamme par tons —, le cinquième est une déformation chromatique et symétrique du monde pentaphone :

Les modes 2, 4 et 6 ont 8 sons ; des trois, c'est le mode 2 le plus répandu, parce qu'il engendre des harmonies caractéristiques (77), facilement mémorisables, et alterne les tons et les demi-tons.

Les modes 3 et 7 sont les plus longs ; ils ont 9 et 10 sons et se rapprochent « dangereusement » du total chromatique, ce qui les rend difficilement reconnaissables (2 ou 3 sons de moins, d'où une impression chromatique dominante).

Ils sont classés par ordre de transposabilité ; le mode 1 n'est transposable que deux fois, le mode 2 trois fois, le mode 3 quatre fois, par contre les modes 4, 5, 6 et 7 le sont six fois.

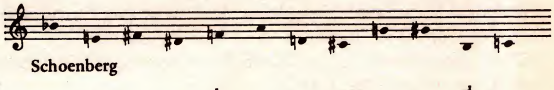
Pour plus de clarté, un exemple de transposition limitée sera donné sur les modes 1 et 2 :

(77) Bitonalité en quarte augmentée.

On voit qu'à partir de la troisième transposition pour le mode 1 et de la quatrième pour le mode 2 les échelles réutilisent les mêmes hauteurs dans le même ordre (78), d'où le non-intérêt de ces transpositions (79).

L'autre grand innovateur en matière d' « échelles » (80) est Schoenberg, qui, partant de la somme des tons contenus dans l'octave tempérée, imagine la *série* ; *la série est un ordre* (*Reihe* en allemand) *de 12 sons tous différents* (au-dessous de 12 sons, elle est dite défective), qui obéit à deux règles : la non-répétition et le chromatisme intégral (ou dodécaphonisme, du grec *dodeka* : douze).

Deux exemples illustreront la série, le premier emprunté aux variations pour orch. *op.* 31 de Schoenberg, œuvre qui se veut démonstratrice de l'utilisation contrapuntique et harmonique d'une série (81) (la variation n'est-elle pas la forme de développement privilégiée du système sériel ?), l'autre au concert *op.* 24 de Webern, un élève de Schoenberg, dont la série, parfaitement symétrique, se prête admirablement, à cause de cela, aux traitements les plus sophistiqués (inversion, rétrogradation, rétrogradation de l'inversion).



Schoenberg

Webern

Alors que la série de Schoenberg paraît lyrique et libre de toute rigueur préalable, celle de Webern est en 4 sections de 3 notes chacune, liées 2 à 2 par le mouvement contraire (*a* et *d* sont l'inversion l'un de l'autre, *b* et *c* également — *a* et *c* sont la rétrogradation l'un de l'autre, *b* et *d* également — *a* et *b* sont la rétrogradation inverse l'un de l'autre, *c* et *d* également).

(78) Pour le mode 1, la version 3 = la version 1, la version 2 = la version 4 et ainsi de suite.

Pour le mode 2, la version 4 = la version 1, la version 5 = la version 2, la version 6 = la version 3 et ainsi de suite.

(79) Pour plus d'informations, se reporter à l'ouvrage exhaustif en la matière *Technique de mon langage musical* d'Olivier Messiaen, aux Editions Leduc, Paris, 1944.

(80) C'est le mot utilisé par les Anglais *(scale)*, pour désigner tout ordre mélodique, gamme ou mode.

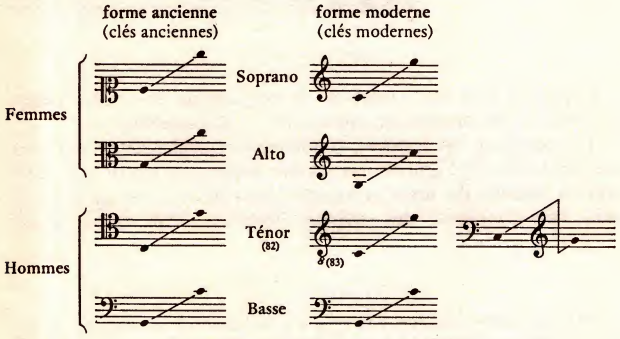
(81) A rapprocher des exemples précédemment cités, en la matière : Le Jeune, Bach, Charpentier...

Il va de soi que ces échelles nouvelles ne vont pas sans un monde harmonique original, qu'elles engendrent et qui leur est propre, à la différence des modes anciens qui s'accommodent aussi bien d'un environnement harmonique tonal (ce que Ravel a fait souvent) que modal et d'une couleur chromatique que diatonique (cf. plus loin : « L'harmonie »).

IV. — La polyphonie

1. **La polyphonie.** — Par son origine même (en grec, *polus* = nombreux ou abondant et *phônê* = voix ou son), le mot de polyphonie impose deux notions : *pluralité* et *chant*. D'où sa signification actuelle : superposition de voix, par opposition à monodie (en grec, *monos* = seul), qui est l'expression vocale individuelle.

De ce fait, l'ambitus couvert par la polyphonie ou expression vocale collective est le registre humain, toutes voix confondues (c'est-à-dire l'équivalent de 3 octaves ou 20 notes, comme dans l'échelle à 10 lignes, *scala decemlinealis,* du Moyen Age). C'est pourquoi son écriture la plus courante est à 4 parties :

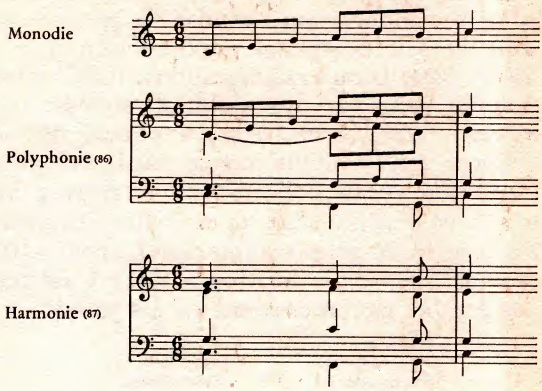


(82) Ténor vient de l'ancien français « teneur » = voix qui tient (cf. plus loin : Les origines de la polyphonie).

(83) Le petit 8 placé sous la clé de *sol* indique qu'il faut chanter à l'octave inférieure.

C'est ce qu'on appelle le quatuor vocal, fondement du chœur (84) ; quand on additionne deux chœurs, dans le but de les faire dialoguer, on écrit un double chœur (85).

La polyphonie se marque au coin de l'hétérogénéité (au sens propre : diversité des éléments constitutifs), hétérogénéité des hauteurs ou hétérophonie, hétérogénéité des rythmes ou hétérorythmie. Elle se distingue, en cela, et de la monodie qui la précède et de l'harmonie qui la suit, la première étant une lecture horizontale à l'état unique, la seconde une lecture verticale à l'état multiple.



Comme on le voit ci-dessus, la polyphonie traite des lignes, l'harmonie des accords (cf. plus loin : « L'harmonie »).

La raison en est le texte, fondement principal de la polyphonie dont elle est l'illustration sonore comme le vitrail est l'illustration visuelle du texte liturgique (nous allons voir qu'il s'agissait bien souvent des mêmes textes) ; c'est en devenant

(84) Sans autre précision, chœur = 4 voix ; quand le nombre de celles-ci est inférieur ou supérieur à 4, on le précise : chœur à 3 voix, à 5 voix, etc.

(85) Formule très usitée par Gabrieli, au XVII[e] siècle, et encore pratiquée, aujourd'hui, dans l'étude du contrepoint.

(86) Pour des raisons pratiques, on écrit souvent la polyphonie sur 2 portées au lieu de 4 ; cette habitude a été encouragée par le développement des instruments à clavier (facture-écriture).

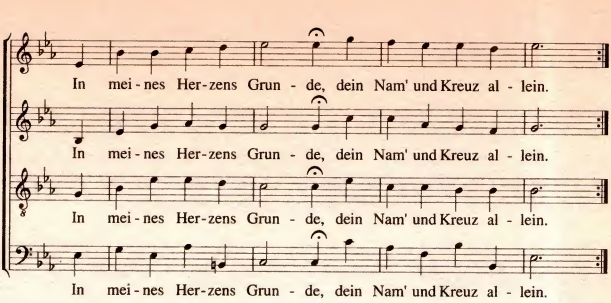
(87) Bien que présentée fréquemment sur 2 portées, l'harmonie est encore pensée à 4 parties, comme la polyphonie d'où elle est issue.

instrumentale (par abandon du texte) qu'elle devint harmonie (par abandon des lignes).

Ces textes furent de deux ordres, au cours de l'histoire : *sacrés* et en latin, langue liturgique officielle, dans la polyphonie savante, profanes et en langue vulgaire (ou nationale) dans la polyphonie populaire. Une exception : le choral protestant, polyphonie sacrée et pourtant en langue nationale et langage vertical (88), pour faire pièce à la pompe des polyphonies catholiques.

T.-L. de VITTORIA, "O magnum mysterium", mesures 29 à 34

(88) Véritable protestation musicale, parfaitement représentative sur ce point de la Réforme, le choral s'opposait au motet par la langue — compréhensible à tous —, la mélodie — unique et simple — et l'homorythmie — simultanéité des parties — qui rendait le texte intégralement audible ; c'était une *primauté* accordée au texte sur la musique, alors qu'à force de le décorer la polyphonie traditionnelle finissait par l'étouffer.


In mei - nes Her - zens Grun - de, dein Nam' und Kreuz al - lein.
In mei - nes Her - zens Grun - de, dein Nam' und Kreuz al - lein.
In mei - nes Her - zens Grun - de, dein Nam' und Kreuz al - lein.
In mei - nes Her - zens Grun - de, dein Nam' und Kreuz al - lein.

Jean-Sébastien BACH, *Passion selon saint Jean*, n° 52 choral

On remarquera la très grande différence entre ces deux exemples, la plus notable se situant à la mes. 32 — 1er temps — du motet de Vittoria, où les syllabes se superposent, tandis que les mêmes sont prononcées en même temps dans le choral de Bach ; c'était en réalité deux conceptions de la religiosité qui s'affrontaient (89).

Après l'hétérophonie et l'alliage du verbe et du son, la polyphonie présente une troisième particularité (socioculturelle, celle-là, et non plus seulement technique ou fonctionnelle) : elle est liée à la notion de fête, donc à la vie de groupe (90). Mais il peut s'agir de fête païenne (91) ou de fête liturgique ; c'était le cas, en ce qui concerne cette dernière, de la polyphonie d'autrefois (motet ou choral), indissolublement liée aux cérémonies et à leurs fastes ainsi qu'aux édifices religieux (92) [d'ailleurs, elle avait valeur décorative et pédagogique, comme le vitrail]. A elle se juxtaposait le chant populaire, dont la renaissance à la fois mélodique et polyphonique, au début de ce siècle, est à l'origine du mouvement choral français depuis 1945 (93).

(89) Encore que Bach ait touché, avec le même bonheur, aux deux types d'écriture.

(90) Le caractère des rassemblements choraux, aujourd'hui, le prouve.

(91) Entendu au sens large et simplement restrictif de « non religieux ».

(92) L'importance de l'édifice est notable, en ce qui concerne le double chœur ; c'était l'appropriation musicale de l'écho, sous la forme d'une division du chœur habituel en deux parties identiques, dont l'une est la réponse écrite à l'autre. C'était aussi le dialogue des clercs avec le peuple chrétien et la matérialisation de l'échange entre Dieu et les hommes.

(93) Cf. Jean-Paul Holstein, *L'Espace musical dans la France contemporaine, 1880-1980*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 2375, 1988, p. 96-97.

La polyphonie n'est pas qu'à 4 voix, bien que les préférences accordées à ce nombre se justifient par des raisons physiologiques — les tessitures — et philosophiques — le désir d'associer dans une même expression toute l'humanité. Il est pourtant des seuils : 2 voix et 8 voix ; en dessous de 2 voix, pas de polyphonie — au-dessus, trop de polyphonie (94). Le plus connu des groupements intermédiaires est sûrement le chœur à 3 voix égales (3 voix aiguës naturellement), parce qu'il s'adresse à des femmes ou, mieux encore, à des enfants, plus habitués que les hommes, dans les sociétés occidentales, à chanter collectivement (95) :

Charles KOECHLIN, Trio a cappella
(un très bel exemple de répertoire populaire recréé, ici en mode de FA)

Les groupements de 5 à 7 voix ne sont que des quatuors vocaux, dans lesquels on double (on triple, plus rarement) l'une ou plusieurs des voix ; ainsi 2 sopranos plus alto, ténor et basse ou 2 alti et 2 ténors plus soprano et basse ou encore 2 soprani, 2 alti, 2 basses plus un ténor (96).

On appelle *partie réelle* la mélodie originale d'une voix, que celle-ci soit chantée par une personne ou plusieurs, auquel cas on dit que la voix est doublée (autant de fois qu'il est de chanteurs).

(94) Cf. la messe *Salzburger Festmesse* à 53 voix réelles de Benevoli, où le mouvement équivaut à l'inertie, puisque les mêmes notes sont répétées.

(95) La polyphonie serait-elle devenue féminine ? On se souvient que la monodie grégorienne était une « affaire d'homme ».

(96) Cela n'a rien d'exhaustif, le compositeur choisissant en fonction de ses besoins.

2. **Le contrepoint** (97). — L'origine même du mot contrepoint (en latin, *punctum(us) contra punctum(us)* en trois mots) définit bien son contenu ; il s'agit d'une écriture en *note contre note* (appellation encore utilisée dans l'étude scolastique du contrepoint (98)), au sens latin de l'adverbe « contre » (*contra* = à côté) : juxtaposition [bien loin d'être en opposition, les éléments de cette écriture sont en accord (99)].

Deux étapes ou deux exigences marquent l'évolution de la monodie vers la polyphonie, évolution dont le contrepoint est la cause et la conséquence, en tout cas le rouage essentiel : la première est le désir d'une autre (seconde) voix, ajoutée à la monodie liturgique ou *cantus firmus* (litt. chant ferme ou chant de référence), la seconde la nécessité d'une plus grande précision dans l'écriture, d'abord neumatique ensuite carrée, le point carré s'appelant *punctum(us)*. Ainsi, c'était donner à la monodie un compagnon (*comes* (100), en latin), fondé sur les résonances naturelles à la quinte supérieure (ou la quarte inférieure, son renversement) et à l'octave, d'où les formes typiques de la polyphonie ancienne, et, en même temps, obliger la notation à se moderniser, pour cause d'homophonie (c'est-à-dire de rencontres entre deux parties) ; si bien que l'on voit à quel point notation et contrepoint sont imbriqués dans la polyphonie, prouvant, une fois de plus si besoin était, qu'il n'est pas d'évolution de la pensée sans évolution du langage et *vice versa*.

D'où l'obligation d'une discipline dans la lecture et l'écriture pour une discipline de l'exécution, ce qu'explique fort bien Marcelle Soulage, en recourant à l'image des vitraux : « Si de minces filets de plomb sont indispensables pour sceller les particules de verre des rosaces, des règles rythmiques sont également nécessaires pour l'exécution collective des multiples variations submergeant les textes latins » (101), en vue d'une exacte simultanéité des parties.

La première polyphonie s'appela diaphonie, parce qu'elle était

(97) Cf. l'excellent chapitre sur le contrepoint dans *La fugue* de Marcel Bitsch et Jean Bonfils, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 1849, 1981 (épuisé), p. 7, nouvelle édition à paraître aux Editions Combre, 1993.

(98) Dit rigoureux, en l'occurrence.

(99) D'où, peut-être, l'importance de l'accord en harmonie (cf. plus loin).

(100) Ce sera également le nom du contre-sujet, en fugue, thème accompagnant le thème principal ou sujet.

(101) Cf. Marcelle Soulage, *Le solfège*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1962 (épuisé), p. 37.

à deux voix, et remonte au x[e] siècle ; elle est l'ancêtre du contrepoint :

Curieusement, le contrepoint ancien désavoue le contrepoint moderne ; fondé sur la variété et le renouvellement constant des lignes mélodiques, celui-ci semble sans parenté avec l'autre qui n'avait pour objet que le parallélisme et l'homorythmie (104). Il fallait bien un début ; il se révélait à travers la préconscience du système harmonique naturel.

Autre remarque, concernant les rapports du texte et de la musique : on observera que sont vocalisés les mots importants, liturgiquement et grammaticalement (*Dei :* de Dieu, ou *miserere :* aie pitié) ou les syllabes fortes de ces mots (*tol*-lis : efface).

A ce stade d'évolution, le contrepoint participait davantage de l'esprit baroque, si religieux ou techniquement avancé fût-il, que de l'esprit rigoureux qui sera le sien, plus tard.

Le contrepoint est appelé *rigoureux* lorsqu'il n'utilise qu'une seule figure de note par voix (ex. : des 𝅝 à la basse, des 𝅗𝅥 au soprano), *fleuri* lorsqu'il combine agréablement (et selon des règles précises) les différentes figures de note (exemples de rythmes fréquemment utilisés : ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ ou 𝄽 ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥. ♩ | 𝅝).

(102) Comme, plus tard, pour le déchant (cf. plus loin), la diaphonie désigna à la fois la voix ajoutée et la forme issue de cet ajout.

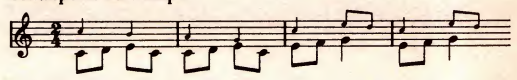
(103) Ces barres verticales, marquant la respiration à la fin des phrases ou des membres de phrase, sont les ancêtres de la barre de mesure.

(104) On sait que le contrepoint moderne recherche le mouvement contraire des parties et l'indépendance rythmique.

C'est une différence de difficulté dans l'apprentissage et de séduction dans le résultat.

Il est appelé également *libre* ou *en imitations* (105), selon que la (les) voix accompagnante(s) ajoute(nt) à la mélodie principale une mélodie semblable ou différente (exemple sur la chanson populaire *Frère Jacques*) :

contrepoint libre simple



contrepoint libre renversable

contrepoint canonique renversable

On appelle renversable un contrepoint susceptible de s'écrire au-dessus ou au-dessous de la partie principale, c'est-à-dire capable de l'harmoniser ou d'être harmonisé par elle.

Le contrepoint, moteur de toute la polyphonie, fut, en un premier temps, sûrement le fils du hasard et de la nécessité (hasard des doublures tentées par les voix, trop aiguës ou trop graves mais pas assez pour aller à l'octave, qui accompagnaient le chant des clercs — nécessité imposée par l'ordre des harmoniques naturels (106), issus d'un son fondamental et dont le premier était la quinte), mais, en s'épanouissant, il devint lui-même père de hasards et de nécessités, par l'architecture mélodique qu'il imposait. De moyen il se transforma en fin en soi ; n'ayant pas de sens autre

(105) La base de l'imitation étant le canon.

(106) C'est de cet ordre que sortira, de la même manière, le mode acoustique (cf. p. 66).

que musical, il prit un sens symbolique de par sa complexité même, celui d'un hommage rendu au Créateur quand il œuvrait dans la polyphonie vocale et sacrée, à la pensée du créateur quand c'était dans la polyphonie instrumentale et profane, transposition de la première.

De même qu'il fallait que les églises fussent grandes et imposantes, les vitraux nombreux et hauts en couleurs, les cérémonies longues et complexes, les instruments du culte en métaux ou tissus précieux, de même la musique liturgique se devait d'être la plus belle architecture possible sortie de l'esprit humain ; ainsi le contrepoint se développa et ce n'est pas un hasard, cette fois, si, de Machaut (107) à Stravinsky (108), de Mozart (109) à Ligeti (109) en passant par Berlioz (109), les grandes œuvres inspirées du sacré ont avec constance fait appel au contrepoint. « Laïcisé », il continuera de jouer ce rôle : une technique au service d'une architecture (110).

— *Le monde ancien : multiplicité des formes polyphoniques.* — La polyphonie progressa de deux manières, en ajoutant des voix, d'une part, en les rendant de plus en plus indépendantes (111), d'autre part. Le tableau ci-dessous marquera les étapes, en ce sens :

Siècles	*Formes*	*Nombre de voix*	*Eléments d'indépendance*
IX^e^	ORGANUM	2 (ou 3) (112)	Parallélisme mélodique et rythmique
XI^e^	DÉCHANT *(discantus)*	—	Mouvement mélodique contraire
	ORGANUM fleuri	—	Indépendance rythmique
XIII^e^	ORGANUM mélismatique	3 (ou 4) (112)	Monodie liturgique authentique (grégorienne)
	CONDUIT	—	Monodie liturgique inventée (par le compositeur)

(107) La *Messe Notre-Dame.*
(108) La *Symphonie des psaumes.*
(109) Le(s) *Requiem(s).*
(110) Cf. plus loin : « La modernité du contrepoint ».
(111) Ce qui était la condition de leur originalité.
(112) Cette troisième voix n'était pas une véritable troisième voix (une

[Ici s'achève l'époque « horizontale » de la polyphonie, caractérisée par la seule recherche linéaire, à laquelle succédera une période d'homogénéisation « verticale », marquée par l'unification du rythme et de la mélodie et l'apparition du rôle fonctionnel de la basse.]

Siècles	*Formes*	*Nombre de voix*	*Eléments de verticalisme*
XIV[e]	Id.	3 (ou 4) (113)	Stabilisation du contre-ténor (alto ensuite)
XV[e]	GYMEL (faux bourdon) d'origine anglaise	—	Utilisation de la tierce (comme consonance) Utilisation de la sixte (son renversement) (114)
XVI[e]	Pièces liturgiques (MESSE et MOTET)	4 (ou 5)	Cadences
	Chansons profanes (CHANSON POLYPHONIQUE)	—	

— *Le monde moderne : extension de la polyphonie.* — Loin de l'abandonner, le XX[e] siècle a considérablement étendu les attributions de la polyphonie (abusivement ! c'est à chacun d'en juger) ;

partie réelle : cf. p. 73), puisqu'elle ne faisait que transposer à l'octave supérieure le *cantus firmus* ou à l'octave inférieure la diaphonie (ex. de la page 75) :

(113) La quatrième voix ajoutée était souvent un « contre-ténor » (ténor à côté du ténor), partie de remplissage accessoire.

(114) Cet ajout de la sixte correspondait, en fait, à une transposition à l'octave de la tierce :

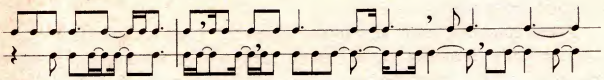
il en a gardé la « démarche plurielle » pour l'appliquer à d'autres paramètres du langage musical, principalement le rythme et la tonalité. D'où l'apparition de la *poly-rythmie* et de la *poly-tonalité*, l'une se traduisant soit par des superpositions de rythmes inégaux, soit par la recherche de canons rythmiques, l'autre par des additions brutales de tonalité avec ou sans note(s) commune(s) :

superposition rythmique

(samba)

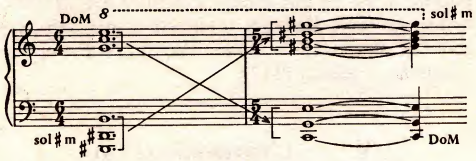
MILHAUD, Scaramouche - III, mesures 1 et 2

canon rythmique



MESSIAEN, *Poèmes pour mi,* « Epouvante », mesures 40-41

bi-tonalité de couleur (115)



MILHAUD, La création du Monde - I, mesures 5 et 6 de 16

bi-tonalité de fonction (116)

MESSIAEN, *Prélude pour piano no VI,* « Cloches d'angoisse et larmes d'adieu », mesure 31

(115) Obtenue par un choix, fondé sur le goût, des tonalités mélangées et qui demeurent irréductibles l'une à l'autre ; on devrait parler de « bi-tonalité de contraste ».

(116) Obtenue, celle-là, par un choix issu de la logique harmonique (la suite des sons harmoniques naturels), recoupant des mélanges de tonalité parfaitement homogènes ; pour cette raison, on devrait parler de « bi-tonalité de fusion ».

Aux canons de rythmes se sont adjoints les canons de timbres depuis 1945, dont l'origine remonte sans doute à la troisième des pièces *op.* 16 de Schoenberg (*Farben* : couleurs) ; à la polytonalité harmonique ou verticale (superposition d'accords) s'est ajoutée la polytonalité contrapuntique ou horizontale (évolution simultanée de plusieurs lignes mélodiques, selon des échelles différentes, tonales ou même modales, chacune d'elles délimitant un territoire tonal ou modal).

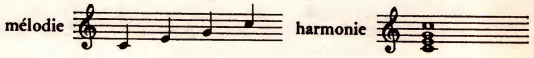
L'extrême est atteint quand les deux types de polytonalité sont mêlés, que chaque mélodie soit accompagnée de son harmonie ou d'une harmonie étrangère, entrant en conflit non seulement avec elle-même mais avec les autres harmonies (c'est une manière « surrégénérée » d'abolir le sentiment tonal : l'opposé de l'atonalisme, du surtonalisme en somme). Cela se rencontre chez Milhaud, très représentatif, avec l'école française de l'entre-deux-guerres, de l'esprit poly-tonal.

Technique musicale, discipline mentale, voilà ce qui fait que le contrepoint demeure actuel et les œuvres le prouvent ; pour ne prendre qu'un exemple, celui du double chœur, il n'est d'autre contrainte que celle d'utiliser deux groupes vocaux (ou instrumentaux) et de les faire dialoguer selon les principes de l'antiphonie. C'est ce que feront Vittoria *(Ave Maria),* Gabrieli *(Sinfoniae sacrae),* Haendel (concerti *a due cori* : concertos à deux chœurs), Berlioz *(Te Deum),* Verdi (*Te Deum* encore) ou Bartok *(Cantata profana)* (117).

V. — **L'harmonie** (118)

L'harmonie, c'est l'art des accords et de leur enchaînement.

Elle s'opposerait à la mélodie, comme l'abscisse à l'ordonnée : mélodie = suite de sons entendus successivement, donc juxtaposés — harmonie = suite de sons entendus simultanément, donc superposés.



(117) On constatera la prédominance de l'inspiration sacrée dans ces œuvres.

(118) Cf. Olivier Alain, *L'harmonie,* Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 1118, 1969.

C'est l'opposition du pluriel au singulier ; mais, à l'intérieur même du monde musical pluriel, l'harmonie s'opposerait au contrepoint, celui-ci étant un être multiple à base de polymélodie, où chaque ligne se distingue et garde son individualité, celle-là un être singulier massificateur d'où peuvent émerger des lignes qui ne manquent pas, après coup, de se fondre dans l'ensemble. C'est l'opposition du global au parcellaire, comme l'est, si c'en est une, celle du tronc de l'arbre et des veines du bois.

Oppositions artificielles, et dans l'histoire et dans les œuvres ! Si l'harmonie est une vision verticale de la musique, apparue à la suite de son exercice horizontal, on pourrait dire que le contrepoint en devient la résultante diagonale, celle sur laquelle se posent les deux regards, horizontal et vertical, comme le dit si justement le compositeur et pédagogue Alain Bernaud.

Sans doute, faut-il distinguer dans le monde de la musique la part du son unique et la part du son multiple, étant entendu que ce dernier peut être le résultat de rencontres linéaires — le hasard — ou d'intentions globales — la nécessité.

L'harmonie est née, en réalité, du jour où l'on s'est arrêté sur certaines de ces rencontres, dans le souci probable de les retrouver ou de les répéter.

Enfin, pour des raisons de tradition et (ou) d'éducation (119), peut-être aussi par mimétisme historique, on a voulu dresser l'un en face de l'autre le monde musical allemand, qui serait essentiellement contrapuntiste, et le monde musical français, essentiellement harmoniste ; il est vrai que les écoles dites harmoniques ne manquent pas en France, de Rameau à Messiaen, après que celle-ci eut été le berceau de la polyphonie. Est-ce une raison pour dénier aux musiciens allemands des dons d'harmonistes (cf. Brahms), sous le prétexte que Bach aurait été le plus contrapuntiste de tous ?

Il reste que la richesse des musiques, depuis deux siècles, fait qu'il ne peut y avoir de système mélodique ou de nouvelle échelle sans une organisation harmonique, sous peine de rentrer dans le giron de la mélodie pure (120).

(119) On sait que la formation allemande des compositeurs commence par le contrepoint et le privilégie.

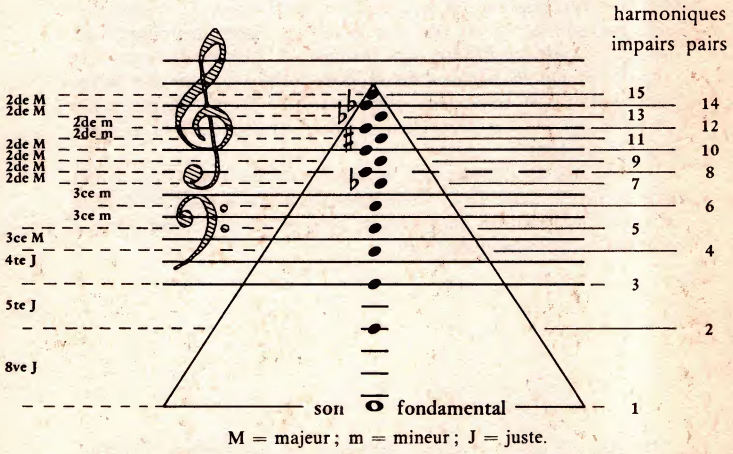
(120) Celle-ci conserve toute sa valeur et demeure vivante, dans toutes les formes de liturgie.

1. **Les accords.** — Les accords peuvent être à 3, 4 ou 5 sons (6 ou 7, à la rigueur (121)) ; ce sont les *accords classés* (au-delà, ils ne le sont pas).

On les désigne par un chiffre, représentant l'intervalle des notes extrêmes, mais sans octaviation ; ce chiffre peut devenir adjectif : accord 5 ou accord de quinte. C'est ce qu'on appelle *le chiffrage* ; souvent, la désignation du plus grand intervalle se complète de celle d'intervalles plus petits, comptés à partir de la note la plus grave et indiquant les hauteurs qui entrent dans la composition de l'accord.

On mesure toujours les intervalles d'un accord *de bas en haut*, dans l'ordre de la « pyramide harmonique naturelle » ; celle-ci est la base de l'harmonie. Elle résulte de l'émission d'un son d'origine, très grave, dit son fondamental, auquel s'ajoutent, selon des intervalles de plus en plus rapprochés (122),

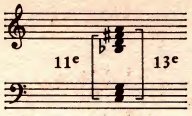
(121) Ce sont les accords de onzième et treizième, fréquemment employés par Ravel :



M = majeur ; m = mineur ; J = juste.

(122) C'est cette diminution progressive de la taille des intervalles qui fait parler de pyramide.

des sons de plus en plus aigus jusqu'à être inaudibles et dits sons harmoniques :



C'est de cette pyramide que sont sortis les principaux accords, en éliminant les sons trop graves et trop aigus [tranche comprise entre les harmoniques 4 et 9 (éventuellement 13 : cf. n. 121, p. 82)].

Comme cette pyramide l'indique, les accords (harmoniques 4 à 9) sont constitués de *tierces superposées* ; leur son d'origine (son 1) s'appelle (note) *fondamentale*, leur son de soutien (note de) *basse*. Quand l'accord est à l'*état fondamental* (c'est-à-dire dans sa première présentation, à partir du son d'origine), l'une et l'autre coïncident ; quand il est à l'état de *renversement* (c'est-à-dire dans les présentations qu'on obtient à partir d'autres sons (123) que le son d'origine), elles diffèrent :

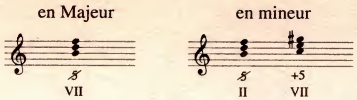
Dans l'accord A (accord de quinte), la fondamentale et la basse sont semblables *(do)* ; dans les accords B et C, elles sont différentes (*do* et *mi* — *do* et *sol*).

L'accord 5 est dit *accord parfait* ; il peut être majeur ou mineur, selon la qualité de sa tierce (majeure ou mineure). On le rencontre sur tous les degrés de la gamme, sauf le VII[e] (note sensible), qui engendre un accord de quinte diminuée (124) en majeur et

(123) Toujours contenus dans l'accord, naturellement.

(124) On verra plus loin que cet accord n'est pas un véritable accord mais une septième de dominante, privée de sa fondamentale ; c'est pourquoi on le considère comme un accord dissonant.

mineur (plus le II[e] en mineur), et le III[e] un accord de quinte augmentée, en mineur :



Le signe + (qui est aussi la marque de la sensible) indique l'augmentation de l'intervalle, le signe / (barré) sa diminution.

Les accords de quinte et leurs renversements sont dits *consonants*, parce que ne faisant pas entendre d'intervalles dissonants, les autres, accords de septième, neuvième (onzième et treizième (125)), *dissonants*. Ils se renversent comme les premiers.

Le degré d'un accord est toujours le *degré de fonction*, correspondant à sa place dans la gamme ; quel que soit l'état de l'accord (état fondamental ou renversement), ce sont les degrés de fonction qu'on enchaîne et non les degrés de basse (ceux-ci jouent un rôle esthétique, fondé sur le goût, ceux-là un rôle scientifique, déterminé par des rapports).

2. **L'enchaînement des accords.** — Il y aurait beaucoup à dire, mais, pour des raisons pratiques, on se limitera aux deux phénomènes harmoniques les plus importants et les plus constants du système tonal : les *cadences* et les *modulations*.

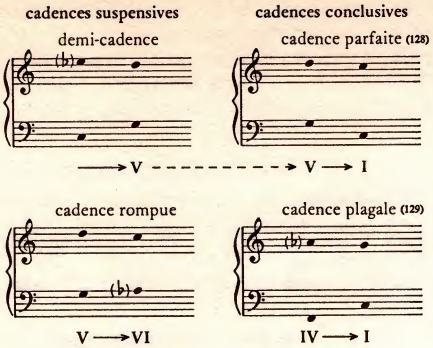
Une cadence est la marque d'une ponctuation dans la musique, elle se reconnaît à l'enchaînement de certains degrés, dans certains états, et accompagne nécessairement une fin de phrase (126).

On distingue deux sortes de cadences : les *cadences suspensives* (demi-cadence et cadence rompue) et les *cadences conclusives* (cadence parfaite et ses va-

(125) Cf. n. 121, p. 82.

(126) Il est impensable de décréter cadence l'enchaînement de degré correspondant, s'il n'y a, parallèlement au repos harmonique, un repos mélodique.

riantes — cadences imparfaites — et cadence plagale (127)).



La cadence rompue induit un effet de surprise ; la surprise est accrue quand le VI^e^ degré est emprunté au mineur, dans le mode majeur (130). Elle sert souvent à retarder la cadence parfaite ou à préparer la cadence plagale.

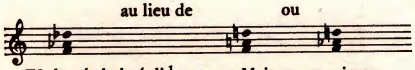
La modulation est un changement de ton (donc de tonique) et la manière d'y parvenir ; elle se reconnaît à une modification du nombre et du type d'altérations rencontrées. On peut distinguer

(127) Reste de la modalité, marquant l'importance du IV^e^ degré comme degré-pivot, au même titre que le V^e^.

(128) Il existe deux types de cadence imparfaite : celle qui utilise le premier renversement du V^e^ degré et l'état fondamental du I^er^ (A), celle qui utilise l'état fondamental du V^e^ et le premier renversement du I^er^ (B) :

(129) La cadence plagale est souvent utilisée pour confirmer ou (et) renforcer l'impression de fin donnée par la cadence parfaite ; elle peut également la remplacer, notamment lorsqu'elle est éludée ou reportée.

(130) C'est un effet très classique, permettant d'amener la tierce picarde (tierce majeure entendue à la fin d'une musique en mineur ou après un emprunt au ton mineur homonyme : *do* m par rapport à *do* M). La sixte napolitaine appartient à cette race d'effets, opposant le majeur au mineur et réciproquement ; elle est utilisée indifféremment dans les deux modes :

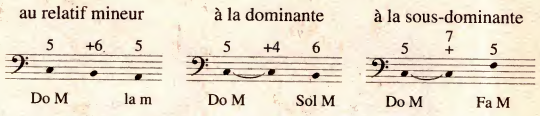


II^e^ degré abaissé d'$\frac{1}{2}$ ton, en Majeur en mineur

deux sortes de modulations : les modulations classiques, qui se font à l'aide du V^e^ degré du nouveau ton (à l'état fondamental ou non), les modulations lointaines, qui enchaînent le I^er^ ou le V^e^ degré de l'ancien ton au I^er^ du nouveau, à l'occasion d'un repos (cadence ou demi-cadence).

Les premières se font généralement aux tons voisins (peu d'altérations de différence), les autres permettent d'aller dans les tons éloignés.

MODULATIONS CLASSIQUES

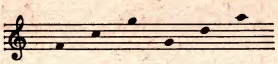


MODULATIONS LOINTAINES

Ces modulations ont eu la faveur de quelques musiciens, depuis un siècle, notamment Fauré et Richard Strauss.

On peut également moduler grâce aux *cadences évitées* qui sont la transformation, chromatique ou non, de l'accord du V^e^ degré d'un ton en un accord du V^e^ degré d'un autre ton :

— *Le monde ancien : les théories harmoniques.* — Le premier système connu est le *système pythagoricien* (131) ; il menait à l'échelle heptatonique par une progression de quintes justes, alternant avec des transpositions d'octaves :



Particularité : la somme de 12 quintes > la somme de 7 octaves, d'où un intervalle de 1/8 de ton environ, appelé comma pythagoricien.

Il se caractérise par des tons égaux et des demi-tons serrés, ce qui induit des attractions entre les notes séparées par un demi-ton *(mi-fa, si-do)* ; en raison de son équilibre diatonique, il convient particulièrement à l'expression mélodique.

Chronologiquement, le second système cohérent est le *système zarlinien* (132) ; il remplace la tierce majeure pytagoricienne, trop grande (81/64), par la tierce issue des harmoniques (5/4 ou 80/64).

Particularité : la disparition du rapport 81/80 permet l'utilisation de l'accord de trois sons, majeur quand il se fonde sur la division harmonique de la corde (1, 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6) et mineur sur sa division arithmétique (1, 2, 3, 4, 5, 6).

NB. — Les fractions entre parenthèses sont les rapports de fréquences.

Il se caractérise par des tons inégaux et des demi-tons larges, sans attraction mélodique, favorisant l'usage et la compréhension de l'accord consonant, mais à l'état de repos ; du coup, il se rend impropre à l'emploi mélodique et incompatible avec les habitudes de la basse continue.

Le *système tempéré* (133), troisième en date, s'efforcera de pallier les inconvénients pythagoriciens et zarliniens, pour permettre les modulations ; il partage l'octave en 12 demi-tons égaux.

Particularité : le comma pythagoricien disparaît, réparti dès lors entre les 12 quintes de l'échelle chromatique. Les intervalles sont donc tous déformés, excepté l'octave, mais de si peu et de manière si régulière que l'oreille ne s'en trouble pas.

Il se caractérise par une tierce majeure intermédiaire entre la tierce pythagoricienne et la tierce zarlinienne, un demi-ton inter-

(131) On en attribue la paternité à Pythagore, alors qu'il lui est bien antérieur.

(132) Du nom de Zarlino (1517-1590), son inventeur dans un ouvrage intitulé *Institutione armoniche* / *Principes harmoniques*, paru en 1558.

(133) De nombreux auteurs participèrent à la mise au point du « tempérament égal » ; il faut citer tout particulièrement le Français Mersenne et l'Allemand Werckmeister, sans oublier le prince chinois Chou Tsai-yu (1595) et son contemporain lointain, le mathématicien flamand Simon Steven.

médiaire également entre les demi-tons diatoniques des deux précédents systèmes. Comme le dit fort bien Serge Gut : « Il en résulte qu'on peut l'utiliser aussi bien mélodiquement, en l'interprétant dans le sens des valeurs de l'échelle pythagoricienne, qu'harmoniquement, en l'interprétant dans le sens des valeurs du système zarlinien » (134).

Ce système a les avantages et les inconvénients de toute synthèse ; permettant les modulations lointaines grâce à l'enharmonie, il estompe les reliefs mélodiques du système pythagoricien et trompe l'oreille harmonique sur les valeurs naturelles du système zarlinien.

Il appartiendra à Rameau (135) et au *système ramiste* de parfaire les applications du système tempéré, en exposant méthodiquement le principe du renversement, à partir de l'état fondamental de l'accord.

Particularité : il reprend la division harmonique de la corde (cf. Zarlino) pour obtenir l'accord parfait majeur, mais se montre plus réservé en face de la division arithmétique qui donnerait l'accord parfait mineur.

Il se caractérise par une innovation de taille, le principe du déplacement d'un son générateur de l'accord (« la prime ») ou basse fondamentale, à distinguer de la basse réelle ou basse continue : « Cette basse que nous appelons *fondamentale* ne porte que des accords parfaits de septième, pendant que la basse ordinaire, que nous appelons *continue*, porte des accords de toute espèce » (Rameau).

D'autres compositeurs théoriciens affineront la pratique du tempérament égal, Tartini au XVIII^e siècle, Barbereau en France, Hauptmann, Holmholtz, von Oettigen et Riemann en Allemagne et tous au XIX^e siècle, y compris le mathématicien Dunette.

Il ressort des différents travaux que seul le cycle des quintes est à l'origine de notre gamme et que l'écart théorique entre quintes exactes et quintes tempérées est si difficilement perçu, parce que microscopique, qu'il n'ébranle en rien le tempérament égal.

— *Le monde moderne : les harmonies nouvelles.* — Les notions de consonance et de dissonance ayant fondu au soleil de la liberté et parfois de l'anarchie, il est bien difficile de parler d'harmonie, au XX^e siècle, autrement qu'au sens le plus élémentaire : rencontres de sons, prévues par des logiques différentes de l'acoustique.

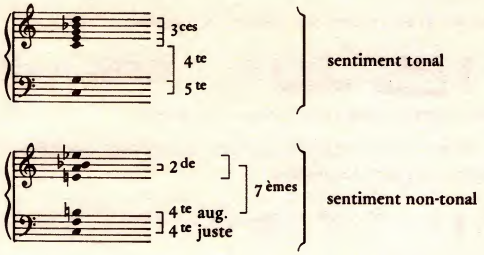
Le verticalisme demeure, à l'état premier, sans soumission aux

(134) Cf. Marc Honegger, *Dictionnaire de la Musique. Science de la musique (technique, formes, instruments)*, t. II, Paris, Bordas, 1976, p. 986.

(135) Auteur d'un *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (Paris, 1722), réédition, New York (Etats-Unis d'Amérique), Broude Brothers, 1965.

lois naturelles (du moins le plus souvent) ; peut-on parler encore d'harmonie ? Oui pour certains auteurs, encore soucieux de ces lois, non pour les autres.

Il semble que l'harmonie moderne ait voulu, pour se distinguer de l'harmonie classique, éliminer tout ce qui la constituait et le plus important : la quinte grave et les tierces superposées, pour les remplacer par des échafaudages de quartes (juste et augmentée alternées, de préférence) et de septièmes ou de secondes (la neuvième n'est autre que le redoublement de la seconde) :



Il fallait assurément ou bien se soumettre aux règles de l'harmonie tonale ou bien se démettre et inventer d'autres règles.

L'harmonie, comme telle, ne peut-elle demeurer que tonale ? La question vaut d'être posée, à laquelle répondent ensemble et de la même manière, positive en apparence, physiciens avec la certitude de la vérité scientifique et musiciens avec la conviction de l'intuition esthétique.

Toutes les tentatives ont-elles été vouées à l'échec ? Assurément pas (136) et, si l'on s'efforce d'organiser ce nouveau monde, on peut distinguer deux familles harmoniques ou deux typologies : les harmonies fluides et les harmonies-masses, les éclats (137) d'harmonie et les fusions épaisses ou encore les balayages et les plaques.

Un lien unit les premières, la référence à une échelle mélodique — modale si elle est inférieure en nombre de notes au total chromatique, sérielle si elle lui est équivalente. La couleur varie mais le principe est le même : utiliser verticalement les hauteurs proposées

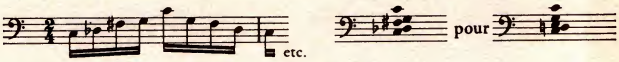
(136) Il faut, tout de même, reconnaître à l'harmonie tonale des vertus telles que le monde de la musique populaire ne s'en est jamais écarté depuis trente ans et le monde anglo-saxon moins encore (cf. les chiffrages couramment utilisés dans les chansons : le nom de la fondamentale de l'accord (*do* par ex.) précède un chiffre (5 par ex.) définissant le type d'accord ; ainsi *do* 7 = septième de dominante sur *do*, *do* 7 M = septième majeure sur *do*, *do* 7 m = septième m sur *do* avec la tierce appropriée dans les deux cas).

(137) Une œuvre de P. Boulez ne porte-t-elle pas le titre d'*Eclats* ?

par l'échelle, soit dans un ordre imposé (série), soit en toute liberté (mode).

Les œuvres de Jolivet révèlent de bons exemples de ces harmonies « lisibles » au sens propre, qu'elles soient modales diatoniques ou modales chromatiques :

André JOLIVET, concerto pour trompette N. 2-II, début



André JOLIVET, concerto pour trompette N.2 - III, début

de même que Schoenberg, des harmonies sérielles, traitées en continu ou en discontinu :

Arnold SCHOENBERG, pièces pour piano, op. 23 n.5, mesures 44 à 48

Arnold SCHOENBERG, pièces pour piano, op. 23 n.5, mesures 27 et 28

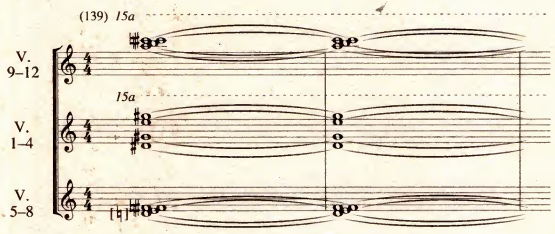
La seconde famille tente de remplir ces interstices entre les notes que sont les tons et les demi-tons, en assurant à l'harmonie une sorte de continuité entêtée qui se lit dans le temps et dans l'espace ; ici, pas d'échelle, pas de mélodie donc, un monde en fusion, en fission (138) parfois, une sorte de paléolithique du langage musical que les machines, ordinateurs ou magnétophones, sont à même de gouverner.

La frontière entre ces deux mondes est probablement celle qui sépare l'artisanat de la technique et la création individuelle de la fabrication collective.

(138) Par excès dans les tessitures (suraigu ou surgrave) ou concentration de matière musicale en des points infinitésimaux.

Inversement comme on dit d'un miroir, Penderecki, en homme de tradition, et Xenakis, en homme d'audace, nous offrent des résultats presque identiques mais atteints par des voies toutes différentes, l'une solitaire et de tâtonnements, l'autre royale et mathématique ; s'il n'est pas sûr que la logique soit seule maîtresse du jeu, il l'est encore moins de la simple hallucination qu'on appelle écoute intérieure, dès lors qu'elle cesse d'être l'image en retour d'un monde parfaitement connu. Réussite ou échec n'ont rien à voir ; ils sont d'ailleurs également partagés :

Krystof PENDERECKI, *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima,* 62



Yannis XENAKIS, Pithoprakta, 2 mesures avant 240 et suiv.

Dans ces deux exemples, curieusement, c'est l'artisan classique qui utilise une notation moderne et l'homme nouveau une transcription en langage habituel.

De ces rapides observations, il ressort que l'harmonie a sans doute cessé d'être une *donnée constante* de la musique pour devenir une *donnée historique* (« située », aurait dit Sartre), mais qu'elle n'en a pas disparu pour autant, se confondant au contraire avec une sorte de magma originel d'où pourrait venir la lumière.

(139) Pour la signification de $8^{a}\cdots$ et $15^{a}\cdots$, cf. plus loin : « Les signes d'octaviation », p. 94.

CHAPITRE IV

LES SIGNES D'EXPRESSION

I. — Les signes d'abréviation

Les signes d'abréviation sont extrêmement fréquents ; ils accélèrent la lecture et l'écriture musicales, tout en augmentant la précision du langage.

Ils sont de quatre types : signes de renvoi, signes d'octaviation, accélération des durées, décoration du jeu instrumental.

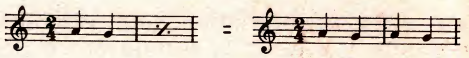
— *Les signes de renvoi.* — Ils servent à indiquer une répétition (ou reprise) partielle ou totale. En général, la reprise partielle est symbolisée par une double barre de mesure, précédée de deux points, à laquelle répond une autre double barre, suivie, elle, de deux points également et qui marque le début de la répétition. Une reprise totale s'exprime souvent en toutes lettres (*Dà Capo* (1) ou D.C.) et s'accompagne des chiffres 1 et 2 (ou, plus précisément, 1ª [*prima volta* (1) = première fois] et 2ª [*secunda volta* (2) = seconde fois]), placés le premier au début de(s) la mesure(s) non répétée(s) au retour, le second au début de celle(s) qui suit (suivent) et qu'on joue à la place de la (des) précédente(s). Les reprises partielles concernent soit des mesures isolées, répétées pour la carrure (2), soit des membres de phrase, à la rigueur des phrases entières ; les reprises totales s'appliquent à l'ensemble du morceau

(1) En italien (cf. plus loin : « Musique imprimée »).

(2) Procédé habituel de la musique classique, où la phrase « carrée » était de rigueur : 4 × 4 mesures.

ou à ses principales découpes (exposition, développement, réexposition dans une forme-sonate) :

L'abréviation D.C. peut être remplacée par le signe 𝄋 (5) qui renvoie à lui-même et signifie « la même chose » ; elle peut être aussi accompagnée de la formule *senza replica* (= sans reprise, la deuxième fois bien sûr). Un dernier signe évite de réécrire les notes tout en maintenant la place de la mesure (𝄎) (6) :



— *Les signes d'octaviation.* — Ils sont très utiles pour éviter les lignes supplémentaires ou les clés anciennes. Ainsi 8ª *(octava alta)* et 8b *(octava bassa)* demandent qu'on joue une octave au-dessus ou au-dessous les hauteurs écrites, 15ª et 15b deux octaves au-dessus ou au-dessous. Ces abréviations servent précisément aux instruments très aigus (flûte piccolo) ou très graves (contre-tuba), dont les registres sortent de la portée dans les clés courantes (𝄞 et 𝄢) (7). Pour une raison un peu identique — son registre mordant sur les tessitures couvertes par ces deux clés —, on a pris l'habitude depuis longtemps d'écrire le ténor avec une clé de *sol* surmontant un 8 (𝄞₈) ; il faut, dès lors, chanter une octave au-

(3) *Simile* veut dire semblable, en italien ; il faut chanter ou jouer, la deuxième fois, comme la première.

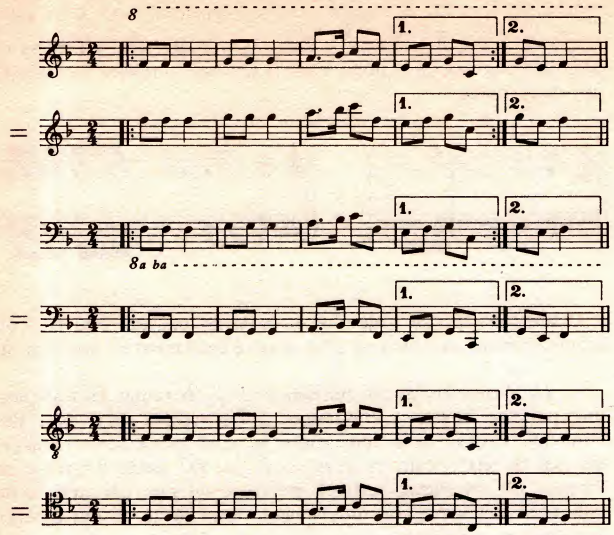
(4) = fin, en italien ; on y ajoute parfois le point d'orgue (𝄐) sur la dernière note ou le point d'arrêt (𝄐) sur la double barre.

(5) 𝄋 est souvent précédé de l'expression *al signo* (au signe).

(6) Ce signe est très utile lorsque, dans une partition d'orchestre, certains instruments répètent pendant que d'autres ne répètent pas.

(7) On corrige l'effet des octaviations par l'indication *loco* = à l'endroit écrit.

dessous (8) des hauteurs écrites, mais cela évite l'usage de la clé d'*ut* 4e qui est la seule à convenir vraiment à cette voix.



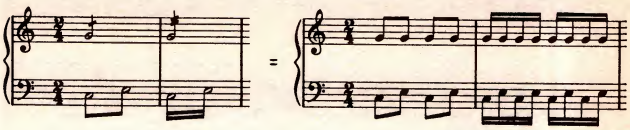
— *L'accélération des durées.* — Dans un but expressif, souvent lié à la technique des instruments pour lesquels on écrit (chez Vivaldi, par ex.), ou au goût d'une époque (*stile concitato* de Monteverdi : style dramatique, sens presque théâtral de l'effet), il est parfois nécessaire de répéter rapidement une note. C'est le *trémolo* (9), sorte de « vibration sur place » de la hauteur et procédé presque exclusivement instrumental (10), très accordé à l'époque et aux sentiments romantiques. Le même procédé peut être appliqué à deux hauteurs (ou plus) simultanément (doubles cordes

(8) Les chanteurs s'y habituent fort bien, mais c'est un type d'écriture trompeur car il donne, à l'œil, la fausse impression que le ténor passe au-dessus de l'alto, dans un quatuor vocal, ce qui est le contraire, naturellement, à l'oreille.

(9) A rapprocher du jeu de tremblant, à l'orgue.

(10) Encore que l'interprétation de certaines œuvres de Monteverdi exige des chanteurs un vibrato rapide, souvent proche du trémolo.

des violons) et successivement ; dans ce dernier cas, il s'appelle *batterie*. La manière de les noter est la même : on divise la valeur de note globale en autant de valeurs plus petites par la simple indication d'un (de 2, 3 ou 4) trait(s) horizontal(aux), selon qu'il s'agit de ♪ (de ♫ , ♬ ou 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯). Dans le trémolo, ce trait barre en oblique la hampe de la note ; dans la batterie, il rejoint les hampes des deux notes :



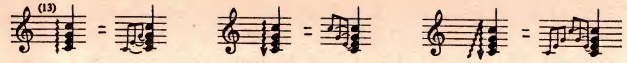
Comme on le voit, trémolos et batteries peuvent être plus ou moins rapides ; une batterie peut se faire également en descendant.

— *La décoration du jeu instrumental.* — A toutes les époques, une part de liberté a été laissée à l'interprète (11), avec des bonheurs variés ; deux indications se sont perpétuées, l'*arpège,* très usé au XIX^e^ siècle, et le *glissando,* au XX^e^ siècle. Le signe de l'arpège est un zigzag vertical, prolongé ou non par une flèche indiquant le sens de son mouvement ; sans flèche, il faut égrener les notes de bas en haut ; si elle est orientée vers le bas, il faut égrener les notes de haut en bas. On peut aussi effectuer une sorte de va-et-vient ; c'était l'habitude, à la grande époque du clavecin, et c'est encore celle des clavecinistes quand ils restituent la musique de ce temps. Le glissando se matérialise par un trait oblique, reliant les notes extrêmes du mouvement que l'on veut obtenir, discontinu forcément sur les instruments à clavier mais continu aux cordes et partiellement continu à certains bois (la clarinette, par ex. (12)). Du fait du trouble qu'il installe, provenant du mélange diatonisme-chromatisme, le glissando est fréquent dans la musique du XX^e^ siècle. On peut l'utiliser par mouvement contraire, au piano surtout et à l'orchestre.

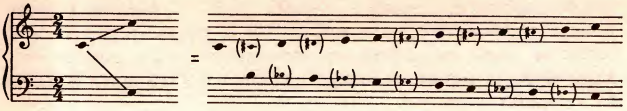
(11) A l'importance de l'ornementation, presque baroque et maniérée du XVIII^e^ siècle, répond de nos jours un autre maniérisme, l'aléatoire sorti tout droit de l'improvisation et de l'idée que les romantiques ont imposée de la cadence, au XIX^e^ siècle.

(12) Cf. le célèbre glissando qui ouvre la *Rapsody in blue* de George Gershwin.

Arpège



Glissando (14)



L'arpège demeure une manière habile de donner davantage de volume à des instruments peu puissants (clavecin) ou d'entretenir des résonances riches (piano) ; c'est un emprunt au jeu de la harpe (*arpegio* en esp., *arpeggio* en it.), d'où l'ancienne orthographe « harpège ». Fréquent dans le jeu du luth, de la guitare et des instruments assimilés, l'arpège a joué un rôle important dans la réalisation de la basse continue aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles.

Le glissando doit s'inscrire, lorsqu'il est pratiqué dans le système tonal, dans la tonalité du moment (au moins dans l'harmonie), ceci grâce à ses notes extrêmes, qui seront des notes réelles de l'accord (ici : *do*, fondamentale de l'accord *do-mi-sol*). Il ne peut être utilisé lors des modulations, sauf lorsqu'il contient des notes communes aux accords enchaînés.

II. — **Les signes d'accentuation**

On peut les partager en deux types : les signes *intensifs* qui modifient, soit de manière ponctuelle, soit de manière globale, la mélodie, les signes *quantitatifs* dont le rôle est d'exprimer, dans une durée, la fragmentation de celle-ci.

— *Les signes intensifs*. — Le plus typique est l'*accent*, en forme de V (15) ou de V renversé (Λ) (16), qui fait porter sur la note

(13) Les compositeurs du XX^e^ siècle ajoutent souvent, par symétrie avec le mouvement descendant, une flèche en haut du signe ↑, en cas de mouvement ascendant.

(14) Le glissando peut être diatonique ou chromatique ; au piano, il est spontanément diatonique (sur les touches blanches), à la clarinette, spontanément chromatique. Si l'on veut qu'il soit chromatique ou diatonique sur les touches noires (cf. Debussy) au piano, il faut l'indiquer spécialement.

(15) Ne pas confondre avec le coup d'archet dit « poussé », qu'on indique avec le même signe (V) ; c'est pourquoi on couche (>) souvent l'accent, pour éviter cette confusion dans l'écriture des instruments à cordes.

(16) Le V, situé à l'opposé de la hampe, est généralement ouvert sur la tête de la note.

une attaque particulière ; il s'ensuit une mise en relief de cette note, par rapport aux notes voisines, coïncidant généralement avec le point fort de la phrase (souvent le point le plus haut). Dans ce cas, l'accent est l'un des éléments importants de l'accentuation [courbe de la phrase, en fonction de ses pulsions : tension *(arsis)* - accent dit expressif - détente *(thésis)*]. Ailleurs, il s'emploie à contrarier le cours normal de la phrase plutôt qu'à le renforcer, dans les contretemps notamment et les mesures irrégulières où la notion de temps fort tend à s'estomper (l'accent l'y remplace alors) :

L'accent est souvent accompagné d'un renfort verbal : *sforzando* (en abrégé : sfz) — en renforçant.

L'autre de ces signes est la *liaison* (17), qui indique qu'aucune interruption de son ne doit se produire entre les sons qu'elle recouvre ; ainsi, le mélisme (18) concerné doit être joué dans le même coup d'archet par les instruments à cordes, dans la même émission par les instruments à vent. Cela s'avère plus difficile au clavier, où la continuité du spectre ne peut être assurée matériellement ; on efface alors, du mieux possible, les attaques qui sont autant de frontières entre les sons. La liaison, comme l'accent, est liée à la phrase ; elle isole ses membres, que séparent les accents, exprimés ou non :

(17) Ne pas confondre avec la liaison de durée ; elle est souvent confirmée par l'expression *legato/-tissimo* (en it. = lié/très lié).

(18) Groupe de sons formant un dessin mélodique.

Ici le *sol* n'est pas nécessairement accentué ; en tant que sommet mélodique, il est naturellement porté. On l'appelle d'ailleurs accent tonique, contrairement au *fa*, dont l'accent est délibéré et qui, ne faisant pas partie intégrante de la phrase, s'appellera accent expressif (19).

— *Les signes quantitatifs*. — Ce sont des signes qui raccourcissent, dans des proportions à déterminer et laissées au gré de l'interprète (en fonction de l'instrument qu'il joue et du lieu où il joue, notamment), les valeurs qu'ils affectent.

Le premier, le *point* (20), se place au-dessus ou au-dessous de la tête de la note, à l'opposé de la hampe, et lui retranche en moyenne la moitié de sa durée. C'est un argument de légèreté dans l'interprétation, de fluidité dans l'élocution lorsque le mouvement est rapide et les notes nombreuses (21).

Le second, plus lourd, le *tiret*, est un compromis entre le point et l'accent ; il implique à la fois de couper le son et de le porter. D'où une interruption plus brève mais aussi une intention expressive plus explicite. On le rencontre souvent à la fin des phrases, pour que celle-ci soit moins anodine.

On peut additionner le point et le tiret, pour mélanger leurs qualités respectives ; c'est un effet que l'attaque du son au clavier rend non seulement possible mais encore très efficace.

(19) L'accent tonique a un rôle fonctionnel et régulier, l'accent expressif un rôle exceptionnel et inattendu.

L'accent expressif se superpose volontiers à la note étrangère qu'on appelle appogiature.

(20) Qui n'a rien à voir avec le point — allongement mesuré de la durée ; il n'a d'ailleurs pas la même place par rapport à la note. Il s'accompagne souvent de l'expression *staccato(-tissimo)* : en it., détaché (très détaché).

(21) Jusqu'à un certain degré de vitesse seulement, après quoi il devient facteur de ralentissement, notamment au clavier, puisqu'on doit séparer les sons, mais aussi aux cordes où l'on doit décoller l'archet.

Le point et le tiret sont incompatibles avec la liaison (22), par définition ; plusieurs tirets de suite s'accompagnent souvent d'un ralenti exprimé, quand ils ne le provoquent pas par eux-mêmes.

En résumé, on peut dire que le point est léger et le tiret lourd [le mélange du point et du tiret n'affecte pas la durée différemment du tiret seul mais modifie le caractère].

Il est impossible de parler des signes d'accentuation sans parler de l'accentuation elle-même, l'une des données les plus importantes de la musique. C'est ce que l'époque classique a mis en évidence avec la carrure (23) mélodique :

Grâce à la fréquence des périodes (24), dictée par la régularité des accents, la phrase musicale s'organisera en un être vivant, alternant le plus souvent accent tonique (T), après l'anacrouse *(arsis)*, et accent expressif (E), avant la désinence (féminine en ce cas, sinon masculine comme à la fin).

(22) Un tiret ou un accent isolés sont souvent le point de départ d'une liaison, puisque, d'une part, ils font la transition entre deux membres de phrase, et que, d'autre part, ils privilégient la note qui les porte au détriment des suivantes. Néanmoins, on trouve ceci dans l'écriture des cordes , qui signifie reprise d'archet dans le même coup d'archet, ce qui est une manière d'articuler sans détacher (dans le même esprit :).

(23) Mot dont l'origine est le « carré », la phrase étant constituée d'éléments binaires égaux, en nombre pair.

(24) D'où le mot de « périodicité ».

Il est évident que l'harmonie obéit, sur ce point, aux souhaits de la mélodie, les accents toniques coïncidant avec des accords forts et durables (consonances), les accents expressifs (dissonances) entrant volontiers en contradiction avec le milieu harmonique.

De tous les compositeurs du XX^e siècle, Messiaen est certainement celui qui a le plus parlé de l'accentuation, dans son acception rythmique (25). Pour lui, la phrase est ternaire avec un centre, l'accent, ce qui le précède et ce qui le suit, l'accent devenant une sorte d'aimant vers lequel convergent, à des vitesses frénétiques, des paquets de notes interstellaires.

Il ne faut pas oublier Stravinsky qui a joué de l'accent, non pour marquer des contretemps, mais pour poser des temps à-contre, inscrits malgré tout dans une certaine régularité qui les rend étonnamment vivants (cf. *Le Sacre du printemps*).

Chez Bartok, l'accent a, pour ainsi dire, un accent populaire ; il est là, le plus souvent, pour délimiter, dans des mesures courantes et régulières, des rythmes impairs empruntés aux danses de la Hongrie profonde (cf. le *Divertimento* pour cordes).

On a parfois fait un usage excessif de l'accent, néanmoins, en le mettant à toutes les sauces musicales et en oubliant qu'il ne peut créer le rythme là où celui-ci n'est pas ; par ailleurs, trop d'accents rapprochés, même diversifiés, aplatissent le discours et nivellent le relief, aboutissant à l'effet inverse de celui désiré, puisque alors toutes les notes se ressemblent.

III. — **Les signes d'ornementation (ou agréments)**

Comme leur nom l'indique, les agréments ont pour mission de *plaire* ; ils s'attachent presque uniquement à la mélodie (26), qu'ils enrichissent de fioritures, analogues, dans l'esprit, à celles qui ornent les chapiteaux des colonnes gothiques.

L'ornementation s'est beaucoup développée avec l'écriture instrumentale et les perfectionnements de la facture, bien qu'elle soit *d'origine vocale* ; à la

(25) N'a-t-il pas en projet, depuis près d'un demi-siècle, un traité du rythme où l'accentuation se taillerait la part du lion ?

(26) A cause de cela, on les rencontre surtout dans les voix aiguës ou les parties supérieures des groupes instrumentaux, encore qu'ils puissent se présenter à la basse, quand le thème s'y trouve ; ils y sont plus lourds, néanmoins.

vérité, elle convenait mieux à la monodie qu'à la polyphonie, où la nécessité d'être ensemble bridait quelque peu la liberté d'improvisation. De ce point de vue, on peut dire que l'ornementation est affaire de *soliste*, chanteur ou instrumentiste.

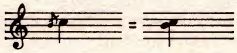
Dans l'ordre de perfectionnement, les principaux agréments sont au nombre de quatre : l'*appogiature* (+ 1 note), le *mordant* (+ 2 notes), le *gruppetto* (+ 4 notes), le *trille* (+ *n* notes).

— *L'appogiature*. — De l'italien *appogiare* (appuyer), l'appogiature est brève (c'est la plus courante), longue ou double ; brève, elle se présente sous la forme d'une petite note, en forme de croche, barrée transversalement (𝅘𝅥𝅯), et vaut la plus brève durée possible (27), sur le temps — longue, elle est semblable à la brève moins la barre oblique (𝅗𝅥) et partage en deux parties égales la durée à laquelle elle est affectée ; double, elle adopte la 𝅗𝅥 comme unité mais se joue en 𝅘𝅥; elle est également non barrée.

Pour différencier les appogiatures des notes réelles, on les écrit toujours en plus petit ; elles peuvent être supérieures ou inférieures :

L'effet d'appogiature (appui porté) est plus sensible de haut en bas et par demi-ton (28) (*si-do,* par ex.) [cf. Mozart : *Marche turque,* Coda, mes. 102, *ré-do#* répété].

(27) Scarlatti finit par faire jouer ensemble la note réelle et son appogiature, qui prend alors le nom d'*acciacatura* et procure des sensations acides et délicieuses (c'est une évolution du langage mélodique vers le langage harmonique) :



(28) Du fait de l'attraction, notée par le système pythagoricien.

— *Le mordant.* — C'est, en fait, une appogiature brève que l'on fait précéder de la note réelle. L'accent se déplace alors de l'appogiature brève à la note réelle, modifiant complètement le caractère de l'ornement, puisque alors c'est la note réelle, et non plus la note étrangère, qui en est le point de départ. D'où la définition courante : « Le mordant est un battement rapide entre la note principale et sa voisine » (29).

Il est supérieur ou inférieur comme l'appogiature, mais sans la même tension, et simple ou double (c'est-à-dire répété) :

Son signe caractéristique est une dentelure (sorte de double *v*, simple ou redoublé), traversée ou non d'une barre verticale, en son centre ; celle-ci, lorsqu'elle est présente, indique le caractère inférieur du va-et-vient.

Alors que l'appogiature se veut agressive ou douloureuse, le mordant est plutôt décoratif et frôlant [ex. : Couperin].

— *Le gruppetto.* — Très parlant, du point de vue euphonique (avec ses *p* et *t* redoublés), le gruppetto est une sorte d'enveloppement (30) de la note principale. Il peut débuter par la note supérieure ou la note inférieure ; son signe l'indique fort bien, grâce à un mouvement visuel qui évoque, dans l'espace, ce que

(29) Cf. Marcelle Soulage, *Le solfège,* Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », n° 959, 1962 (épuisé), p. 119.

(30) C'est d'ailleurs l'origine du mot : en it., *gruppetto* signifie tour de gorge ou tour de gosier.

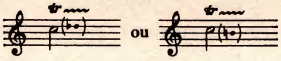
l'on perçoit sur le plan sonore (∞ = ∞ =). Il est exécutable de plusieurs manières, selon qu'on le place au-dessus de la note ou entre deux notes :

Comme on le voit par ces exemples, la liberté rythmique est grande dans l'interprétation du gruppetto ; c'est ce qui a fait son succès, à l'époque romantique, bien que les musiciens de cette époque aient poussé le scrupule jusqu'à noter, avec la plus grande précision, le résultat sonore [ex. : Chopin et Wagner].

— *Le trille.* — Semblable à l'arpège dans son ardeur à combler le vide, le trille consiste en l'alternance plus ou moins rapide d'une note et de sa voisine, supérieure ou inférieure. On l'indique par un trait oscillant-horizontal (31), qui ressemble fort aux graphismes issus de certains courants, électriques ou magnétiques, ce qui peut donner des indications sur son caractère. Le nombre des notes n'est pas limité mais, pour faciliter l'exécution, il est souvent mesuré, au moins mentalement :

(31) Précédé de l'abréviation tr. (trille).

Sans petite note entre parenthèses, à côté de la note principale, le trille est considéré comme supérieur ; quand on le veut inférieur ou différent (avec une altération autre que celle affectée à la note brodante par l'armure, par ex.), on le spécifie :



Le caractère du trille a beaucoup changé, en trois siècles : d'utilité agréable, aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, il est devenu, au XIX^e^ siècle et particulièrement chez Beethoven (scherzo de la *Septième Symphonie*), un réservoir d'énergie, puis un argument de virtuosité, violonistique notamment (Paganini).

Sans l'ornementation, la musique ne serait ce qu'elle est ; elle nous est venue de l'Orient et de la liturgie, elle a permis à la liberté de prendre place dans l'interprétation, malgré les efforts de certains compositeurs (Couperin et Rameau, auteurs de tables d'agréments) pour la discipliner (32), elle a introduit et introduit toujours dans la durée des éléments de controverse interne, qui, bien dirigés, sont des raisons de surprise et... d'agrément permanent (33).

Il faut aussi rappeler ce qu'elle doit au chant grégorien : le mordant simple ou redoublé, les tierces coulées :

l'appogiature longue et le gruppetto ne sont-ils pas les héritiers du *quilisma* et du *torculus (resupinus* (34)*)*, du *scandicus*, de la *clivis* et du *climacus (resupinus)* ?

(32) Il est vrai qu'il s'agissait plutôt des interprètes, en l'occurrence, beaucoup moins dociles que la musique.

(33) Très sensible à cet aspect de la réalité musicale, Jolivet est sans doute le compositeur contemporain qui a le mieux traité la monodie, de ce point de vue (cf. la *Messe pour le jour de la paix,* pour voix solo, orgue et tambourin). Messiaen s'en est également préoccupé, non comme d'une des veines profondes du lyrisme, mais comme un élément ajouté, un élément du décor, un élément de décor.

(34) *Resupinus* signifiait que le mélisme, en sa finale, revenait sur lui-même, par mouvement contraire.

IV. — Les indications de mouvement

Le terme de mouvement est pris, ici, au sens de vitesse ; mais il a d'autres acceptions : il peut signifier l'ensemble d'un morceau de musique, dont l'unité de caractère est assurée, justement, par la vitesse (35) — il désigne également la direction d'un dessin mélodique (mouvement ascendant ou descendant) et le sens de celui-ci par rapport aux autres dans la polyphonie (mouvement parallèle, contraire, oblique (36)).

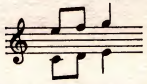
On précise le tempo (italien, du latin *tempus* = temps) de deux manières, par un chiffre et une proportion en rapport avec l'unité choisie (𝅗𝅥, 𝅘𝅥, etc.), par un adjectif (37), généralement italien (38), résumant les qualités de l'œuvre, donc de l'exécution. Ces deux manières, l'une objective, l'autre subjective, sont complémentaires.

La variété des tempi est grande, leur relativité également ; un compositeur peut se tromper (39), le goût change selon les époques,

(35) Au XIX^e^ siècle, on appelait « temps » un mouvement de sonate ou de concerto.

(36)

Mouvement parallèle :



Mouvement contraire :

Mouvement oblique :

(37) Le substantif « tempo » ayant souvent disparu, l'adjectif se retrouve seul, avec fonction d'adverbe.

(38) Cf. plus loin : « Musique imprimée ». Au XIX^e^ siècle, les compositeurs allemands, sous l'influence du mouvement nationaliste qui envahissait l'Europe, choisirent leur langue nationale pour donner ces indications ; Robert Schumann fut le premier. On lui emboîta le pas, en Allemagne et ailleurs.

(39) Ce fut le cas de Paul Dukas, qui, faisant répéter *L'Apprenti sorcier* à la demie du mouvement indiqué, pour faciliter le travail, s'aperçut que c'était là le bon mouvement et qu'il l'avait entendu deux fois trop vite, à la table, au moment de la composition.

les instruments s'améliorent (ainsi un piano plus sonore permet d'aller plus lentement, puisque les harmoniques demeurent), les lieux eux-mêmes réagissent très différemment (de la salle fermée au plein air, de la pièce trop réverbérante à l'auditorium trop mat et trop sec, etc.).

Il suffit de dire que, pour une musique donnée, dans un espace et en un temps donnés, avec des instruments donnés, il existe toujours un tempo juste mais unique ; le lieu géométrique des exigences extérieures et de la vérité musicale, réfléchie intérieurement, doit donner le bon tempo.

D'où il n'existe pas de tempo absolu (40) mais il existe absolument un bon tempo ; il est en général fourni par *le* fragment de mélodie qu'on ne peut jouer ou chanter que d'une seule manière, ... [c'est ce fragment qu'il faut trouver, pour que se détermine, par rapport à lui, le mouvement du reste de la phrase et du morceau, éventuellement].

L'indication de tempo, si limitée qu'elle soit, dans son objectivité chiffrée a le mérite du point de repère, dont on ne peut s'éloigner trop, tant du côté du plus que du côté du moins.

— *L'indication métronomique.* — C'est l'indication chiffrée, placée en tête de la partition et dont la réalité sonore est matérialisée par un instrument appelé métronome.

Cette indication se résume à trois éléments : une valeur (♩, par ex.), le signe (=) et un chiffre (60, par ex.) : ♩ = 60 veut dire que la noire équivaut au 1/60 d'une minute, c'est-à-dire à 1 seconde et qu'il y a, par conséquent, dans le morceau considéré, 60 ♩ (41) à la minute.

N'importe quelle valeur peut être prise pour unité, tout dépend de la mesure choisie (à $\frac{3}{16}$, l'unité est la 𝅘𝅥𝅯, à $\frac{4}{1}$ la 𝅝).

Le métronome est un pendule vertical, qu'anime un moteur à ressort, le tout placé dans une boîte trapézoïdale ; sur la tige du pendule des graduations de 40 à 240, ainsi qu'un curseur mobile que l'on déplace, en fonction de l'indication portée sur la partition. Lâché, le pendule oscille à une certaine vitesse ; à chaque extrémité du mouvement, un claquement sec (42) met en évidence la pulsa-

(40) Le disque l'a prouvé.

(41) Consécutives naturellement.

(42) Dans les métronomes modernes beaucoup plus petits et moins encombrants que le métronome classique dit de Maëlzel, parce qu'ils sont

tion ; pour reprendre l'exemple ci-dessus, un métronome bien réglé doit faire entendre 60 claquements par minute.

— *Les termes de mouvement.* — Ils introduisent les nuances (43) que n'exprime pas l'indication métronomique, pondérant ainsi, parfois avec un excès d'informations contradictoires dans le temps, la froideur scientifique du chiffre.

On peut les classer en trois catégories : ceux qui *confirment* l'indication métronomique et qu'on peut lire en tête de la musique, à côté de celle-là, ceux qui l'*infirment* et qu'on ne rencontre qu'en cours de morceau, ceux qui précisent les intentions dans le sens de la rigueur ou dans celui de la souplesse.

Le mouvement

LARGO (-ghetto) LENTO ADAGIO (-gissimo) ANDANTE (-tino)	And^{te}	(And^{tino})	ample (moins ample) lent à l'aise (plus à l'aise) allant (plus allant)	unité = 42
MODERATO			modéré	unité = 60/80 (rythme cardiaque)
ALLEGRO (-gretto) SCHERZO (-zando)	All^{o}	(All^{to})	allègre (moins allègre) badinage (en badinant)	
VIVACE (-cissimo) vivo			vif (très vif)	
PRESTO (-tissimo)		(Prest^{mo})	rapide (très rapide)	unité = 144

Les suffixes *-etto* et *-ino* sont des diminutifs, le suffixe *-issimo* est un augmentatif.

Les variations de mouvements

Accélérations			*Ralentissements*	
ANIMATO (mosso)	= animé	du moins dynamique	RITENUTO (rit.)	= retenu
[animando]	[en animant]		[allargando]	[en élargissant]
STRINGENDO	= en poussant		RITARDANDO (ritard.)	= en retardant
ACCELERANDO (accel.)	= en accélérant	au plus dynamique	RALLENTANDO (rall.)	= en ralentissant

à pile et à quartz, le signal sonore, souvent choquant aux oreilles musiciennes, est, *ad libitum*, lumineux, ce qui est plus reposant mais moins précis, peut-être.

(43) Voir, plus loin, les indications de nuances.

Les formules de fluctuation

PIU = plus MENO = moins	MOLTO (ASSAI) = beaucoup (très) (UN) POCO = (un) peu [poco a poco] [peu à peu]	QUASI = presque MA NON TROPPO = mais pas trop

A part « ma non troppo », qui se place après, toutes ces formules se placent avant le terme de mouvement (cf. plus haut).

Le mouvement juste	*Les changements de mouvement*	*Le retour au mouvement*
TO GIUSTO = mvt. exact	TO RUBATO = mvt. relâché (ad libitum, a piacere) (à volonté, à plaisir)	A TO = au mvt.
LO STESSO TO = le même mvt.	DOPPIO MOVIMENTO = mvt. double	TO PRIMO = mvt. du début

To = tempo mvt. = mouvement

Le caractère

Avec la préposition con *(avec)*	*Avec la préposition* senza *(sans)*
CON ANIMA = avec âme — BRIO = avec vivacité — ESPRESSIONNE = avec expression — FUOCO = avec flamme — MOTO = mouvementé — SPIRITO = avec esprit	SENZA RIGORE = sans rigueur

A chaque fois que cela est possible, les prépositions *con* et *senza* sont accolées à un substantif.

AFFETUOSO	= affectueux	LEGGIERO	= léger
AGITATO	= agité	MAESTOSO (44)	= majestueux
APPASSIONATO	= passionné	MALINCONICO	= mélancolique
BRILLANTE	= brillant	MESTO (44)	= triste
CANTABILE	= chanté	PATETICO	= pathétique
CAPPRICIOSO	= capricieux	POMPOSO	= pompeux
COMODO	= aisé	RELIGIOSO	= religieux
DISPERATO	= désespéré	RISOLUTO	= résolu
DOLOROSO	= douloureux	RUSTICO	= rustique
ENERGICO	= énergique	SEMPLICE	= simple
ESPRESSIVO	= expressif	TENERAMENTE (45)	= tendrement
FURIOSO	= furieux	TRANQUILLO	= tranquille
GIOCOSO	= joyeux	TRISTAMENTE (45)	= triste
GRAZIOSO	= gracieux		

Ne sont cités que les plus courants.

L'histoire du mouvement est ancienne et instructive ; dans les sociétés primitives, c'est la fonction de la musique qui la détermine (ainsi des chants de rameurs ou des chants guerriers fondés sur le pas de l'homme (46)). Ensuite, on se fonda sur le rythme du cœur, avec son alternance de systoles et de diastoles, comparée à celle des levés *(arsis)* et des posés *(thesis)* de la danse (47) ou des levés et des frappés de la mesure battue, comme chez Mersenne (48). C'est ainsi qu'on choisira les limites extrêmes d'accélération et de ralentissement du pouls (40 à 130 environ) pour fixer la fourchette des variations de mouvement.

Mais le besoin scientifique se fit sentir, vers le XVII[e] siècle, d'un repère stable ; on fit appel au pendule, qui donna naissance au métronome. Définitivement mis au point par Maëlzel (49), qui mettait un point final aux travaux de ses prédécesseurs, les Français Loulié (1696), Sauveur (1701), Louis-Léon Pajot d'Ons-en-Bray (1724) et Henri-Louis Choquel (1762), il s'im-

(44) Souvent confondus.

(45) Id.

(46) Dans toutes les occasions où la musique a gardé une fonction — c'est le cas des moments processionnaires, liturgiques ou militaires —, le mouvement de la musique a continué de se calquer sur le rythme du pas, d'où le temps uniforme des marches, à part quelques exceptions (les légionnaires, par ex.).

(47) A vrai dire, il est difficile de savoir qui du geste, qui du mouvement de la musique a déterminé (ou détermine encore) l'autre dans la danse (ou les formes dansées). Il y a sûrement interaction.

(48) *L'Harmonie universelle,* V, 1636.

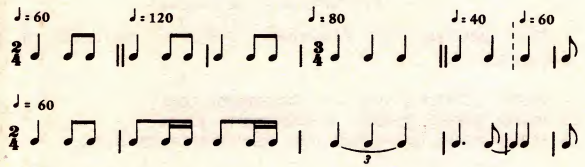
(49) Il déposa son brevet en 1816.

posa avec son nom [celui-ci vient du grec *metron* (mesure) et *nomos* (règle)].

Le XX^e^ siècle marquera son attitude à l'égard de la notion de mouvement au coin de la rigueur scientifique ; c'est ainsi que les compositeurs multiplieront les indications métronomiques, en exigeant qu'elles soient scrupuleusement respectées. Paradoxalement, ils s'efforceront d'en adoucir la dureté par une débauche de commentaires verbaux, tentant d'expliciter ce que, seule, la précision mathématique aurait dû suffire à dire.

Par ailleurs, en raison même de cette exigence, la musique moderne s'autorisera de fréquents *changements de tempi,* sachant qu'il est dans l'esprit de ses interprètes de les respecter à la lettre. Un inconvénient, pourtant, à ceux-là (50) : ce qui est praticable à un soliste l'est plus difficilement à un groupe et moins encore à l'orchestre, qui, telle la locomotive, a besoin d'être lancé et ne souhaite pas être arrêté ou freiné trop vite dans son élan.

D'un certain point de vue, la « professionnalité » merveilleuse des instrumentistes d'aujourd'hui a fait, toutes proportions gardées, le malheur des créateurs, qui, sans se croire tout permis, n'ont pas toujours su trouver les solutions les plus simples aux effets les plus complexes ; ainsi des fréquents freinages ou accélérations, fort aisés à saisir et à réaliser (sans ce temps de latence préjudiciable au changement) quand on garde la même unité de temps, en se contentant d'échanger les valeurs :



Ajoutons à cela que le disque (et les moyens mécaniques d'enregistrement), tout en permettant de prendre de la distance, a considérablement relativisé le caractère absolu du temps (comme celui de la hauteur) qu'il était censé véhiculer.

Ici, comme ailleurs, la vérité psychologique du tempo dans sa dynamique ne réside pas nécessairement dans son exactitude chiffrée (c'est même le contraire parfois).

(50) Comme pour les changements de mesure, avec lesquels ils se marient souvent.

V. — Les indications de nuances

Comme en peinture, la *nuance varie l'intensité musicale* ; elle se distingue du mouvement par son caractère de continuité, non parcellisable en unités arithmétiques. Qu'elle soit stable ou progressive, statique ou dynamique, elle exprime un certain continuum du temps, qui est la coloration de celui-ci, et n'admet pas d'être réduite à des mesures (51).

Cela explique qu'il y ait fort peu de signes de nuances et, par voie de conséquence, peu de nuances, au fond, ou alors tant qu'on ne peut en dresser la carte avec exactitude (52).

Les nuances

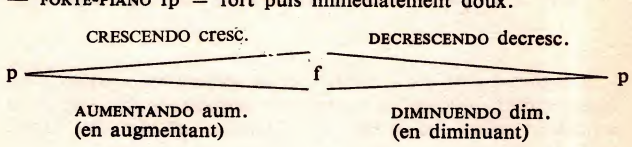
MEZZO-PIANO mp = moyennement doux
PIANO (-nissimo) p(pp) = doux (très doux) FORTE (-tissimo) f(ff) = fort (très fort)
MEZZO-FORTE (mf) = moyennement fort

Comme pour les mouvements, le suffixe *-issimo* exagère la nuance (on peut considérer qu'il la double (53), au moins).

Les variations de nuances

Elles peuvent être brusques, subites ou amenées progressivement :

— FORTE SUBITO f sub. = subitement fort ;
— PIANO SUBITO p sub. = subitement doux ;
— FORTE-PIANO fp = fort puis immédiatement doux.



(51) On peut faire ces mesures et les exprimer en décibels ; elles ne seront jamais qu'une photographie, à un instant donné.

(52) Le même problème se pose avec le chromatisme ; une gamme chromatique en 1/16 de tons (comme celle de Carillo) cesse d'être une gamme au sens propre, puisque les paliers ne sont plus perçus, sans pour autant devenir une ligne vraiment continue. L'intervalle est déjà trop petit ou encore trop grand.

(53) A en croire le redoublement de la lettre qui le symbolise (pp ou ff) et si cela peut avoir un sens scientifique.

Le caractère. — Certaines expressions complètent les indications de nuances, les unes affinant le sentiment, les autres introduisant un élément de progressivité dans la nuance elle-même :

— SOTTO VOCE = à mi-voix
(a mezza voce)
DOLCE (-cissimo) = doux/très doux
} souvent avec p

SOSTENUTO = soutenu
(a piena voce)
BEN MARCATO = bien marqué
} souvent avec f

— CALANDO : en ralentissant et diminuant ; PERDENDOSI = en laissant le son se perdre ; MORENDO : en laissant mourir le son.

Ces trois formules se rencontrent volontiers aux fins de phrases ou à l'extrême fin d'un morceau.

[Le SFORZANDO a été traité avec l'accent, le LEGATO avec la liaison (cf. p. 98).]

Les formules de fluctuation, applicables aux mouvements, le sont aussi aux nuances (cf. p. 109).

L'origine des nuances, telles qu'elles sont pratiquées aujourd'hui, est relativement récente ; c'est l'invention du « piano-forte », instrument à clavier successeur du clavecin et maître du piano moderne, à la fin du XVIII[e] siècle (grâce à Schröter, Silbermann, Streicher en Allemagne, Erard et Pleyel en France), qui, en permettant de jouer successivement (54) piano et forte, vulgarisera ces nuances et la manière de les faire.

On n'ignorait pas les nuances pour autant ; les voix faisaient ce que les instruments ne pouvaient pas faire, bien qu'aucune indication ne figurât sur les partitions de musique polyphonique. La vérité, c'est que la nuance n'était pas un élément à part entière de la musique, soit qu'on ne pût la produire, soit qu'on s'en défiât (ce qui était sûrement le cas dans la musique liturgique) ; Bach n'écrit pratiquement aucune nuance, par contre Rameau s'y intéresse de très près (cf. *Platée*). Avant 1500, la nuance est inconnue dans l'écrit, ce qui ne signifie pas que la tradition orale ne l'ait maintenue, transmise et perpétuée dans les habitudes d'exécution, mais il n'y a pas de témoin. La musique grecque antique, elle-même, désignait sous le nom de *chroaï*

(54) Auparavant, en effet, du fait des registrations (et encore aujourd'hui), le clavecin et l'orgue obligeaient à la même nuance, tant qu'on ne changeait pas de jeu(x). D'où la présence de plusieurs claviers, registrés différemment, qui permettaient, en se succédant sous les doigts des interprètes, de passer d'une nuance à l'autre ; mais on n'alla guère au-delà de trois claviers.

(nuances) les changements intervenant dans les tétracordes, quand de diatoniques ils devenaient chromatiques et inversement, mais ce n'était pas, au sens actuel de nuances, simplement la constatation d'un changement de couleur dû au changement de constitution de l'échelle.

En dehors de sa propension à varier et multiplier les nuances, par la division microscopique de son échelle, l'époque moderne aura proposé une nouveauté, leur sérialisation. Dans le but d'homogénéiser le langage, les sérialistes (55) ont souhaité soumettre à la même règle (dodécaphonique) le plus grand nombre possible de paramètres musicaux : Schoenberg avait commencé avec les hauteurs, Boulez et son école, Berio, Stockhausen continueront avec les rythmes, les timbres à l'occasion et les nuances. Il suffit d'ajouter aux 8 nuances indiquées ci-dessus les f et p sub., les cresc. et decresc., pour disposer d'un réservoir de 12, « sérialisable », la série en question pouvant (ou devant) avoir une existence musicale totalement indépendante des séries de hauteurs, de rythmes ou de timbres.

A la vérité, le besoin qu'éprouve la nuance d'être saisie dans le temps ou l'instant rend difficilement plausible un pareil éclatement ; ou bien il s'agit d'une prise de position philosophique contre le temps, mais alors le nivellement et sa conséquence, l'indifférence, s'installent à raison de la moyenne des nuances de l'œuvre.

Il n'en reste pas moins que la recherche de l'excessif tant dans le domaine de la douceur que dans celui de la force, recherche mise à la mode au XIX^e^ siècle par les romantiques (pppp, ffff), aura fait progresser et la facture et le jeu ; il est vrai que ceux-là, avec le piano-forte, avaient inventé une seconde fois la nuance.

Cette recherche rejoindra, par moments, celle des registres extrêmes, les notes suraiguës et surgraves s'entendant difficilement autrement que p ; on s'aperçoit que le domaine privilégié du f est le médium, centre du spectre audible par l'homme, et sans doute faut-il, à la lumière de ces évidences, réviser la notion souvent un peu arbitraire que l'on a des nuances et de leur pratique.

(55) Compositeurs utilisant le système sériel.

CHAPITRE V

L'ÉDITION MUSICALE

Pourquoi parler ici de l'édition musicale ou de la musique imprimée ? De même que l'invention de l'imprimerie a changé en profondeur la littérature, en rendant accessible à beaucoup, sinon à tous, le monde des idées, de même l'impression musicale a influencé l'évolution de la musique à un double titre : la notation s'est fixée, simplifiée, universalisée (1) tout en autorisant, en retour, des subtilités de plus en plus grandes (d'où une modification du contenu musical) — l'éducation s'est développée grâce aux ouvrages théoriques qui ont approfondi le langage musical et aux manuels pratiques qui en ont donné la clé.

L'imprimerie musicale voit le jour à Mayence, où, en 1457, un psautier (2) est publié ; en 1487 sort, à Bologne, un *Ut queant laxis* (3) en notation carrée sur portée de 5 lignes ; vers 1492, en Espagne, un *Gloria Patri* introduit la barre de mesure. Enfin, Petrucci, l'inventeur de la typographie musicale (à la fois imprimeur, éditeur et musicien), obtient de Venise, en 1498, un privilège pour l'utilisation de ses propres caractères (4).

(1) Au niveau de l'Europe, bien entendu.

(2) Il était fatal que la musique liturgique passât avant la musique profane ; c'était la seule que, durant des siècles, les moines et les clercs avaient notée sur leurs parchemins.

(3) Hymne à l'origine du nom des notes (cf. p. 15).

(4) Grâce à eux, l'impression était plus rapide mais exigeait la normalisation des signes.

En France, c'est Pierre Attaingnant (le transcripteur des danses de Gervaise, lui-même auteur de certaines d'entre elles) qui inaugure la génération des éditeurs-imprimeurs-compositeurs (5), en Allemagne Schöffer, aux Pays-Bas Susato, dans ce qui sera la Belgique Phalèse.

Bien que la notation du plain-chant restât invariablement carrée, on vit coexister longtemps deux autres notations, l'une manuscrite, l'autre imprimée, toutes deux inspirées de la notation losangée (dite blanche) : les crochets des croches se transformèrent en petites barres horizontales, liées entre elles, la portée s'élargit jusqu'à compter 7 à 8 lignes pour éviter les lignes supplémentaires, les hampes des notes furent maintenues dans la portée, le binaire triompha du ternaire qu'il fallait indiquer spécialement en tête de l'œuvre, la tête des notes s'arrondit peu à peu jusqu'à éliminer toutes les formes aiguës, vers 1700.

Si la production du XVII^e siècle était essentiellement vocale, celle du XVIII^e sera surtout instrumentale, parce que c'était le goût de l'époque mais aussi grâce à la gravure, qui permit une meilleure diffusion et une plus grande précision (6).

Ainsi révéla-t-on le « tempérament » qui autorisait modulations, enharmonies et tons lointains ; ainsi découvrit-on les harmoniques et leur usage, selon la théorie de Rameau, qui faisait prévaloir la verticalité et la science harmonique.

Très tôt, les musiciens et d'abord les représentants des Eglises eurent le souci de consigner, dans des ouvrages spécifiques, l'ensemble des règles préposées à l'exécution (dans un but utilitaire, initialement : la préservation et le bon usage de la liturgie ; au titre de la connaissance pure par la suite). La naissance de ces ouvrages était due à la nécessité d'éduquer (7).

C'est du IV^e siècle que date le *Traité de la musique* d'Isidore de Séville ; entre 366 et 384, le pape espagnol Damase dicte les règles présidant au chant des psaumes. Saint Ambroise impose l' « antiphonal » (ou antiphonaire : livre liturgique contenant les antiennes des offices, en chants alternés) dans son diocèse (Milan).

Réfugiée dans les couvents, à la suite de l'effondrement de l'Empire romain, la tradition musicale se verra réformer par Grégoire le Grand, au VI^e siècle ; le résultat en fut le chant grégorien, qu'il fallut bien rassembler dans un livre pour unifier la liturgie, dans toute la chrétienté ; d'où l'*Antiphonaire romain* (596).

(5) Son activité se situa entre 1527 et 1549.

(6) Précision exigée, justement, par les instruments et leur écriture.

(7) Si le chant est si peu prisé ou si peu (si mal) enseigné de nos jours, n'est-ce pas qu'en dehors de la danse ou du divertissement il a perdu toute utilité dans la cité ?

Un élève de Bède (8), Alcuin, écrivit un *Catéchisme de musique* (sans doute, aussi, une sorte de catéchisme en musique) ; quant aux maîtres de Saint-Gall, monastère fondé en 602, ils commencèrent à indiquer par des « lettres-symboles » les fluctuations, en hauteur, de la voix, les changements de mouvement, les intensités, etc.

Les verbes « solmifier » et « solfier » apparaissent au XVII^e siècle, dans le dictionnaire de Furetière, avec la définition : « nommer les notes en chant pour apprendre facilement un air ». Mais c'est dès le XIV^e siècle qu'Engelbert d'Admont parle d'un *Ars solfandi,* d'où « solfisation » (*solfa* désignant gamme, en Italie, puis *solfaggio,* solfège, en France, et *tonic-solfa* en Angleterre).

Ainsi commencèrent à se répandre, au XVIII^e siècle, des *Solfeggi,* destinés aux débutants (celui de Léo, par ex., que mentionne J.-J. Rousseau dans son *Dictionnaire de musique* en 1767). En 1772, on publie à Paris des *Solfèges d'Italie,* contenant des pages de Scarlatti (9), Porpora, Hasse (10)... On vit ensuite, dès la création du Conservatoire de Paris, les grands professeurs, Cherubini — le directeur — en tête, composer des exercices, tradition qui s'est perpétuée avec les grands compositeurs, Fauré, Ravel, Pierné... auxquels se joignirent de grands théoriciens, Dannhauser, Lavignac, Koechlin (11).

Le souci d'éduquer était donc très ancien ; il fut pour une part dans l'invention et le développement de la musique imprimée, celle-ci lui rendant la pareille en se chargeant de le faciliter.

Ainsi le solfège menait-il à la formation musicale.

(8) Auteur d'une *Histoire ecclésiastique,* en 672.

(9) Alessandro.

(10) Comme quoi ce qui est mis en pratique dans la pédagogie actuelle sous le nom de Formation musicale n'est qu'une manière de renouer avec une tradition authentique.

(11) Il faut ajouter, parmi les théories récentes, celle de Chailley-Challan, Paris, Leduc, 1947.

CONCLUSION

On pourra trouver à cet ouvrage un excès de technicité ; son but n'est-il pas d'informer d'abord et complètement ? Or, il n'est pas de demi-mesure en la matière.

Le succès de la musique, la découverte de l'éducation musicale ne doivent pas faire oublier que la musique est un art exigeant, parce que subtilement élaboré, et qu'il n'est pas de facilité en son approche.

Le solfège, traditionnellement envisagé, en a souffert, ce qui ne signifie pas qu'il ait été mauvais.

D'ailleurs, une grammaire et sa syntaxe peuvent-elles être mauvaises en soi ? Elles sont, pour être le résultat de décennies d'efforts, de siècles de tâtonnements, de millénaires d'intuitions. Il serait criminel de ruiner un patrimoine, sous l'ironique prétexte que son assimilation donnerait trop de peine, en comparaison de l'apparente facilité de l'évolution.

Ce n'est pas une raison pour confondre méthode et contenu ; respecter le droit de celui-ci n'implique pas d'adopter, sans discernement, toutes les méthodes, même traditionnelles — soupçonner celles-ci ne devrait pas inciter à remettre en question l'héritage et le code, sur quoi se fonde tout langage et, particulièrement, le langage musical.

Aussi n'est-il pas contradictoire d'afficher la plus grande rigueur en ce qui concerne le maintien de la grammaire musicale, et la plus intelligente souplesse pour sa transmission.

Bien plus, c'est de la pédagogie que dépend la permanence du code et, sans souplesse, il n'est pas de rigueur ; c'est pourquoi la fidélité aux principes ne peut aller sans une volonté d'adapter les méthodes et *vice versa*.

Il est temps de réconcilier la musique et les enfants avec le solfège, par ce chemin très simple qu'est le cordon nourricier le reliant à la musique vivante, ce qu'on appelle dorénavant « Formation musicale » et qui dit assez bien l'ampleur et l'ambition du propos.

Que ce cri de Verlaine, repris par Marcelle Soulage (1), résonne à nos oreilles, par-delà la mort : « De la musique avant toute chose ! »

(1) Cf. Marcelle Soulage, *Le solfège*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1962 (épuisé), p. 122.

GLOSSAIRE

Ambitus : Tessiture maximale parcourue par une voix, un instrument, une mélodie de la note la plus grave à la note la plus aiguë.

Antiphonie : Genre vocal consistant à faire dialoguer deux groupes.

D'abord liée à la nécessité liturgique d'alterner, dans l'office, chœur des clercs et chœur des fidèles, cette manière de faire, en devenant instrumentale, prendra l'allure d'une véritable forme musicale, encouragée par l'architecture des édifices : le double chœur.

Chromatique (adj.) : Littéralement, de par l'origine grecque du mot, se dit de ce qui apporte un changement de couleur, d'où qualificatif désignant, dans le système tempéré, tout élément étranger (altération accidentelle, demi-ton exceptionnel, etc.).

Se confond avec l'utilisation fréquente du demi-ton.

Diapason : Fréquence servant à l'étalonnement des hauteurs ; désigne également l'instrument qui la donne.

On a beaucoup varié à son sujet, au cours des siècles ; trois fois de suite, néanmoins, en 1899, 1939 et 1953, il a été fixé à 440 vibrations par seconde. Toutefois, pour avoir davantage de brillant, les orchestres modernes s'accordent volontiers sur 445.

Diatonique (adj.) : Qualificatif désignant, chez les Grecs comme de nos jours, ce qui n'est pas irrégulièrement altéré ; s'applique indifféremment, comme l'adjectif chromatique, aux intervalles, mélismes, échelles, harmonies, systèmes...

Division (cordes divisées) : Se dit lorsque au lieu de faire jouer la même partie à toutes les cordes d'un même type (violons ou alti par ex.) on leur donne des parties différentes.

Etrangères (notes) : Se dit des notes qui n'appartiennent pas à l'échelle utilisée (gamme, mode...).

Harmonie : Superposition des sons aboutissant à la formation d'accords.

Heptatonique : A sept sons.

Itération : Répétition d'un son ; cette expression est fréquente chez les « grégorianistes ».

Mélismatique (adj.) : Vient du substantif « mélisme », signifiant tournure mélodique. L'adjectif sous-entend un caractère proprement ornemental (cf. l' « organum mélismatique »).

Monodie : Organisation musicale en sons successifs, aboutissant à la formation d'une mélodie. Historiquement, signifie « chant à voix seule ».

Octaviation : Transposition à une (ou plusieurs) octave(s), inférieure(s) ou supérieure(s), d'une même musique.

Partition : Organisation matérielle de la musique, contenant l'ensemble des parties exécutées, simultanément ou successivement.

Polyphonie : Organisation musicale en sons superposés selon les règles de l'harmonie ou du contrepoint (historiquement, celui-ci a précédé celle-là) ; signifie « chant à plusieurs voix ».

Polyrythmie : Organisation musicale des rythmes, telle que des mesures, des rythmiques différentes se superposent de manière cohérente ou contrastée.

Prolation : Expression des théoriciens du XIV^e^ siècle, pour désigner la mensuration des notes ; ainsi l'ensemble des valeurs de note constitue la *prolatio*. Plus tard, au XV^e^ siècle, elle ne désignera plus que la mensuration de la semi-brève (⊙, l'ancêtre de la ronde, 𝅝).

Rétrogradation : Procédé, principalement contrapuntique, consistant à énoncer dans l'ordre inverse les notes d'une mélodie (en partant de la dernière, en finissant par la première).

Peut également s'appliquer aux rythmes.

Tessiture : Partie du spectre sonore couverte par une voix ou un instrument, depuis la note la plus grave jusqu'à la plus aiguë.

Tétracorde : Formule mélodique utilisant, quand elle est continue, quatre notes voisines formant quarte juste, quand elle est discontinue, l'intervalle séparant les deux notes extrêmes de la même quarte juste.

Transposition : Notation ou exécution d'une partie musicale à une hauteur différente de celle indiquée. L'acte de transposer implique qu'on respecte absolument les symétries et dissymétries (dans le système tempéré, les intervalles).

Certains instrumentistes lisent en *ut* la musique qu'ils jouent dans un autre ton, pour des raisons de facture instrumentale ; leurs instruments sont dits transpositeurs (les plus connus sont la clarinette en *si* ♭ et le cor en *fa*).

BIBLIOGRAPHIE

ENCYCLOPÉDIES ET DICTIONNAIRES

A. Lavignac, *Encyclopédie de la musique*, Paris, Delagrave, 1914-1930.
H. Riemann, *Dictionnaire de musique*, Paris, Payot, 1931.
N. Dufourcq, *Larousse de la musique*, Paris, Larousse, 1957.
M. Honegger, *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1970.
M. Honegger, *Science de la musique*, Paris, Bordas, 1976.

OUVRAGES ANALYTIQUES

S. Paczinski, *Rythme et geste*, Paris, Zurfluh, 1988.
S. Bérard, *Musique. Langage vivant*, Paris, Zurfluh, vol. 1, 1989, vol. 2, 1990, vol. 3, à paraître en 1994.

OUVRAGES HISTORIQUES

T. Reinach, *La musique grecque*, Paris, Payot, 1926.
M. Emmanuel, *Histoire de la langue musicale*, Paris, Laurens, 1928.
J. Chailley, *Traité historique d'analyse musicale*, Paris, Leduc, 1952.

OUVRAGES THÉORIQUES

A. Dannhauser, *Théorie de la musique*, Paris, Lemoine, 1929.
O. Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris, Leduc, 1944.
J. Chailley-H. Challan, *Théorie de la musique*, Paris, Leduc, 1947.
J. Chailley, *L'imbroglio des modes*, Paris, Leduc, 1960.
P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Le Seuil, 1966.
E. Leipp, *Acoustique et musique*, Paris, Masson, 1971, 2e édition, 1976.
E. Leipp, *La machine à écouter*, Paris, Masson, 1977.

OUVRAGES PÉDAGOGIQUES

V. d'Indy, *Cours de composition musicale*, Paris, Durand, 1912-1950.
M. Bitsch-J.-P. Holstein, *Aide-mémoire musical*, Paris, Durand, 1972.
J.-P. Holstein, *Formation musicale*, Paris, Leduc, 1981.
J.-P. Holstein, P.-Y. Level, A. Louvier, *Musiques à chanter*, Paris, Leduc, 1983-1988.
M. Mériot-J.-P. Holstein, *Théorie musicale appliquée*, Paris, Combre, 1982.

AUTRES OUVRAGES

M. Soulage, *Le solfège*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1962 (épuisé).
O. Alain, *L'harmonie*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1969.
A. Louvier, *L'orchestre*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1978.
M. Bitsch-J. Bonfils, *La fugue*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1981 (épuisé), nouvelle édition à paraître aux Editions Combre, 1993.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 3

CHAPITRE PREMIER. — **Le son, les sons** 7

CHAPITRE II. — **Les signes de notation** 11

I. La portée, 11. — II. Les notes, 15 : 1. Le nom des notes, 15 ; 2. Les figures de notes, 18. — III. Les clés, 22. — IV. Les altérations, 26. — V. Autres signes, 29 : 1. Les signes d'allongement (point, liaison), 30 ; 2. Les signes de division (triolet/duolet, quintolet/septolet...), 33.

CHAPITRE III. — **Le langage musical** 37

I. La mesure, 38 : 1. Les signes de mesure (barres de mesure, chiffrage des mesures), 38 ; 2. Le contenu des mesures (le temps, le contretemps), 44 ; 3. Rythme et mesure, 48. — II. Les intervalles, 49 : 1. Intervalles mélodiques, 49 ; 2. Qualification et composition des intervalles, 50 ; 3. Redoublement et renversement des intervalles, 51 ; 4. Intervalles harmoniques, 53. — III. Les échelles ou modes, 56 : 1. La gamme (les gammes), 56 ; 2. Tonalité - modalité, 58 ; 3. Le cycle des quintes, 60 ; Modes anciens, 63 ; Modes nouveaux, 66. — IV. La polyphonie, 69 : 1. La polyphonie, 69 ; 2. Le contrepoint, 74 ; Monde ancien, 77 ; Monde moderne, 78. — V. L'harmonie, 80 : 1. Les accords, 82 ; 2. L'enchaînement des accords, 84 ; Monde ancien, 87 ; Monde moderne, 88.

CHAPITRE IV. — **Les signes d'expression** 93

I. Les signes d'abréviation (signes de renvoi, signes d'octaviation, accélération des durées, décoration du jeu instrumental), 93. — II. Les signes d'accentuation (signes intensifs, signes quantitatifs), 97. — III. Les signes d'ornementation (ou agréments) (appogiature, mordant, gruppetto, trille), 101. — IV. Les indications de mouvement (indication métronomique, termes de mouvement), 106. — V. Les indications de nuances (nuances, variations de nuances, caractère), 112.

CHAPITRE V. — **L'édition musicale** 115

CONCLUSION 119

GLOSSAIRE 121

BIBLIOGRAPHIE 123

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Mai 1993 — N° 38 878

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2709 **Le procès administratif**
P. Fanachi

2710 **La science et les sciences**
G.-G. Granger

2711 **La philosophie de Pascal**
J. Brun

2712 **Histoire de l'individualisme**
A. Laurent

2713 **La nouvelle macroéconomie classique**
H. Lamotte et J.-P. Vincent

2714 **Les bibliothèques universitaires**
J.-P. Casseyre et C. Gaillard

2715 **Les transmissions d'entreprises**
Y. Chaput

2716 **Histoire de la guerre sainte**
J.-G. Ruelland

2717 **L'apprentissage de l'oral et de l'écrit**
A. Girolami-Boulinier

2718 **Le Code civil**
J.-M. Poughon

2719 **Les télévisions en Europe**
H. Michel
et A.-L. Angoulvent

2720 **La sociologie du langage**
P. Achard

2721 **La pêche en France**
B. Breton

2722 **La vulgarisation scientifique**
P. Laszlo

2723 **Les radiocommunications**
J.-P. Manguian

2724 **Le management public**
V.-M. Santo et P.-E. Verrier

2725 **Solitudes et sociétés**
M. Hannoun

2726 **L'Empire Disney**
R. Lanquar

2727 **La scientométrie**
M. Callon, J.-P. Courtial
et H. Penan

2728 **La villégiature romaine**
J.-M. André

2729 **Les institutions sportives**
C. Miège

2730 **Les textes du droit de l'espace**
P.-M. Martin

2731 **La sociolinguistique**
L.-J. Calvet

2732 **Pythagore et les pythagoriciens**
J.-F. Mattéi

2733 **La défense internationale des droits de l'homme**
J.-L. Mathieu

2734 **La République**
N. Tenzer

2735 **L'accès à la justice**
A. Rials

2736 **La Comédie-Française**
P. Devaux

2737 **La liberté**
R. Quilliot

2738 **La systémique sociale**
J.-C. Lugan

2739 **Vocabulaire psychologique et psychiatrique**
M. Godfryd

2740 **Médecine fœtale et diagnostic anténatal**
R. Frydman, M. Vial
et Y. Ville

9 782130 444312